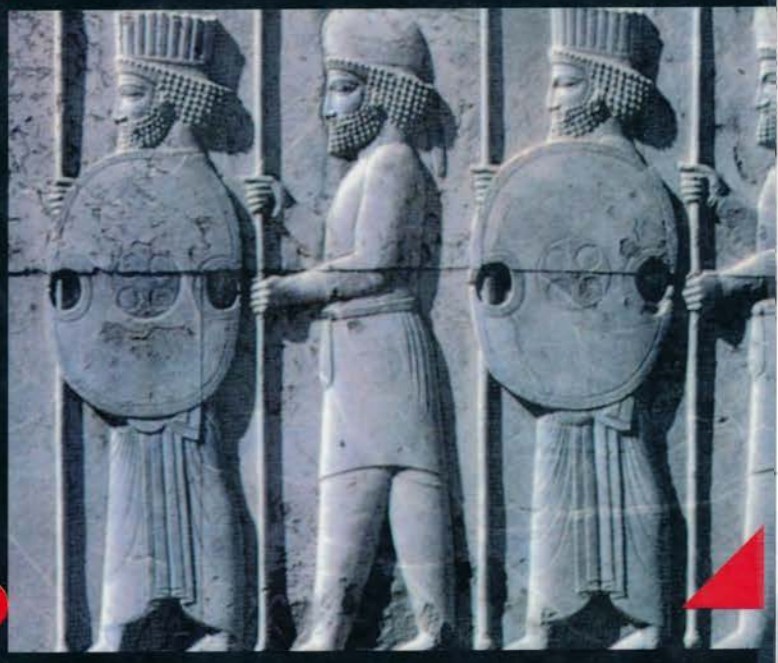
HISTORIA DEL ARTE

39

Irán y el arte de las estepas

JOAQUÍN CÓRDOBA ZOILO



HISTORIA 16

20

8 413042 872900 00039

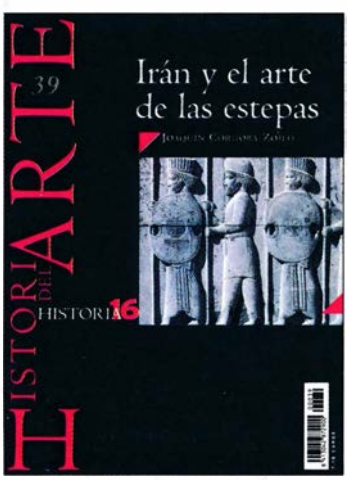
7,18 EUROS

Irán y las estepas

Por Joaquín Córdoba Zoilo
Profesor titular de Historia Antigua
Universidad Autónoma de Madrid

Año: 2002
ISBN: 978-84-7679-451-7

Detalle de la escalera oriental de acceso a la Apadana en Persépolis (foto Lucio Ruiz Pastor)



5 Presentación
6 Introducción
16 Los primeros pasos
28 Los pueblos de las montañas
50 Medos y persas en el Irán
76 Entre los Zagros y la estepa
88 La época de los partos
108 El Irán sasánida
129 Bibliografía
131 Obras clave del Arte del Irán y las estepas
161 Cronología

Presentación

Entre el primer vaso pintado de Susa y la torre del silencio de Sar Mašhad pasarían muchos, muchos siglos. Y más aún hasta que en las miniaturas de Mirak apareciera Firdūsī en animada y florida plática con los poetas de Gazni. Si la memoria se disuelve en el tiempo, si las mujeres y los hombres cambian cada día, si las obras de nuestras manos son hijas de su siglo, ¿qué podrían tener en común los alfareros susianos, los albañiles de Mašhad y los iluminadores de Tabriz? Algo inaprensible pero auténtico: el espíritu del Irán.

En los valles, montes y mesetas iranios, los artesanos y artistas de pueblos y culturas sucesivos se fueron transmitiendo una particular y distinta filosofía del objeto, del adorno, de lo pequeño y de lo grandioso. Andando el tiempo, sentimiento tal de pertenencia a un mismo tronco sería tan fuerte que los reyes aqueménidas, partos, sasánidas o safávidas se titularían de igual modo: Rey de Reyes. Y el espíritu de comunión irania a través de los siglos fue tan auténtico, que el parto Artabano exigiría de Roma la devolución del legado aqueménida.

A caballo entre los siglos XI y XII, el filósofo, matemático, astrónomo, médico y poeta Omar Jayyam evocaba en la melancolía de sus Robaiyyat el paso por la vida del legendario Bahram, cazador de onagros. En los tiempos del poeta de Nisapur, gacelas y zorros sesteaban en las ruinas del palacio sasánida. Pero como el mismo Jayyam, hasta en la última aldea se recordaba aún el vigor y la naturaleza de las milenarias raíces de Irán.

Joaquín María Córdoba Zoilo

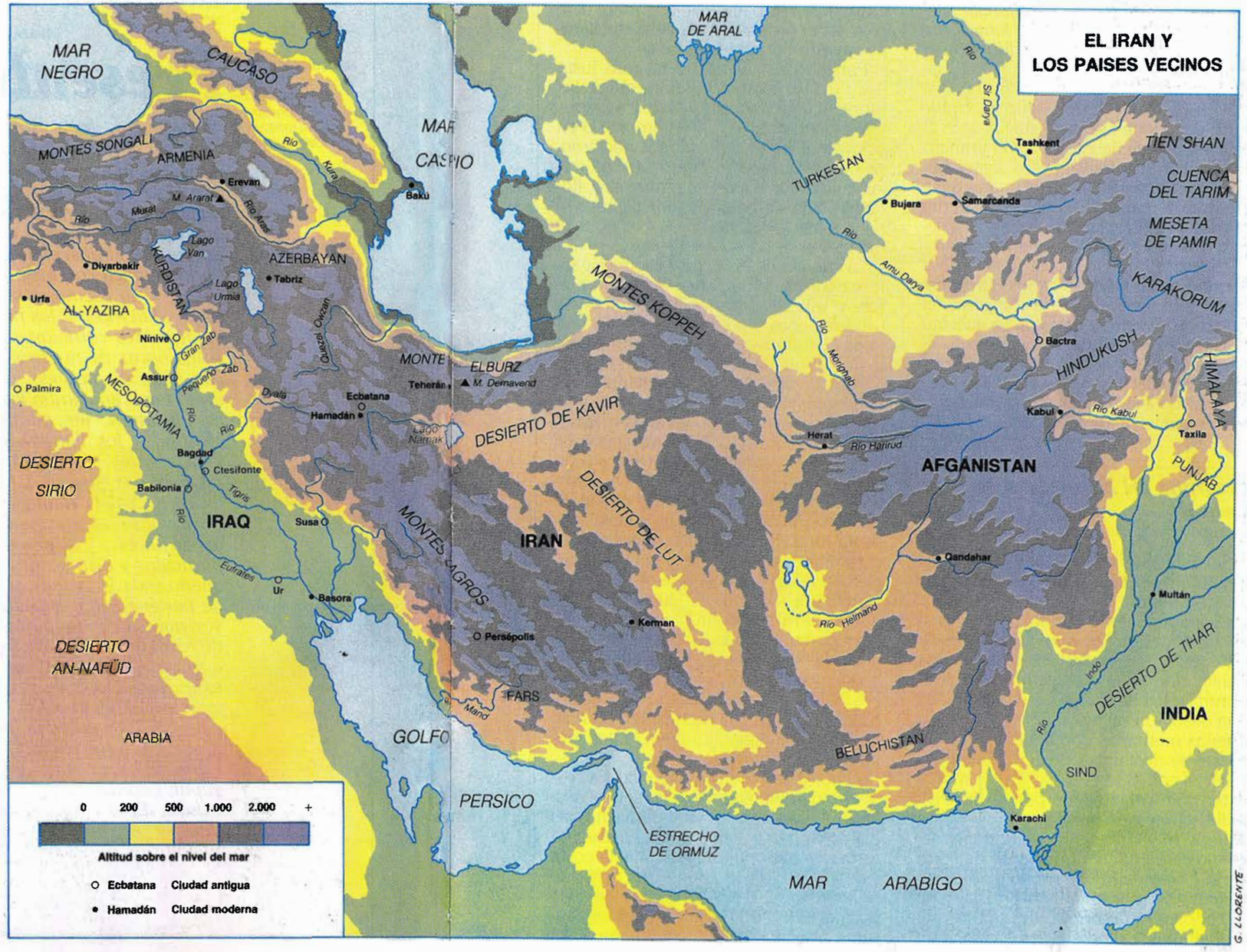
Introducción

Los contrastes geográficos de Irán y sus regiones vecinas quedan reflejados en este mapa donde se aprecian las numerosas barreras naturales

A la memoria de los seres amados y que partieron.
En recuerdo de mi hermano Rafael.
Y también, siempre, en recuerdo de Lucca y Nuzi.

UN caluroso día perdido en los primeros decenios del siglo XVII, cierto cortejo avanzaba por la llanura de Marwdast, camino de Persépolis. En otras circunstancias, ninguno de los raros habitantes se habría sorprendido por ello. Pero no era éste el caso, porque se trataba de una columna de jinetes vestidos a la moda española de la corte de Felipe III. Con su montura al paso, uno de ellos atendía las preguntas que, desde su litera, le hacía un alto personaje. El sol quemaba las piedras y los escasos arbustos pero, al fondo del camino, restallaba la luz en unas ruinas fantásticas, llenas de enormes columnas que parecían caprichos de gigantes.

Llegados al pie de una gran terraza de sillería, la comitiva se detuvo al tiempo que lo hacía su guía iranio. Todos permanecieron montados, a la espera de que el personaje de la litera pusiera el pie en tierra. Era éste un hombre mayor, de unos sesenta y tantos años aunque todavía fuerte, con la expresión decidida de los que han sobrevivido a muchas batallas. Sus más directos allegados desmontaron al unísono, seguidos por el resto del séquito, y le rodearon enseguida. Tras departir afablemente unos minutos, dejándole la iniciativa, todos comenzaron la ascensión de la escalinata. Una vez arriba, aquel noble caballero y sus acompañantes recorrieron las ruinas. A sus órdenes, un pintor se puso a realizar rápidas plumillas de relieves, columnas y capiteles mientras él, con el recado de escribir que le presentara un criado, tomaba algunas notas. En la que luego se conocería como Puerta de los Países, el jefe de la expedición mandó dibujar una extraña serie de signos. Para un hombre culto como él, no resultaban desconocidos. Ciertos viajeros habían hablado de ellos como una bárbara decoración. Pero vistos allí, todos juntos y



en líneas bien claras, la conclusión tenía que ser otra. Mientras sus compañeros reposaban un poco buscando las sombras disponibles, nuestro noble caballero escribía así: *Mandé al maestro pintor que sacase al natural un renglón de una inscripción grande que estava gravada en el triunpho de la escalera ...cuyas letras estavan cavadas y labradas muy hondas en la piedra, compuestas todas de pirámides pequeñas puestas en diferentes formas, de manera que distintamente se diferençiava el un character del otro.* Aunque no lo sabía y probablemente tampoco le importara, Don García de Silva y Figueroa, embajador del rey de España Felipe III ante el gran sha Abbas de Persia, fue el primero en adivinar que, tras aquellos signos tan extraños, debía esconderse una antigua escritura. Y más aún: escribió que las ruinas de aquel sitio, llamado Chilminara, debían ocultar las de la vieja Persépolis

Aquel día, aunque pronto olvidado y borrado de las páginas de los libros, comenzó a hacerse posible la comprensión del arte y la historia irania. El ya anciano caballero español, viajero apenas conocido, prestó un servicio inestimable a la recuperación del pasado de un pueblo fuerte, avezado a las dificultades y abierto al mundo como su arte: el pueblo del Irán.

Geografía del Irán y del Asia Central

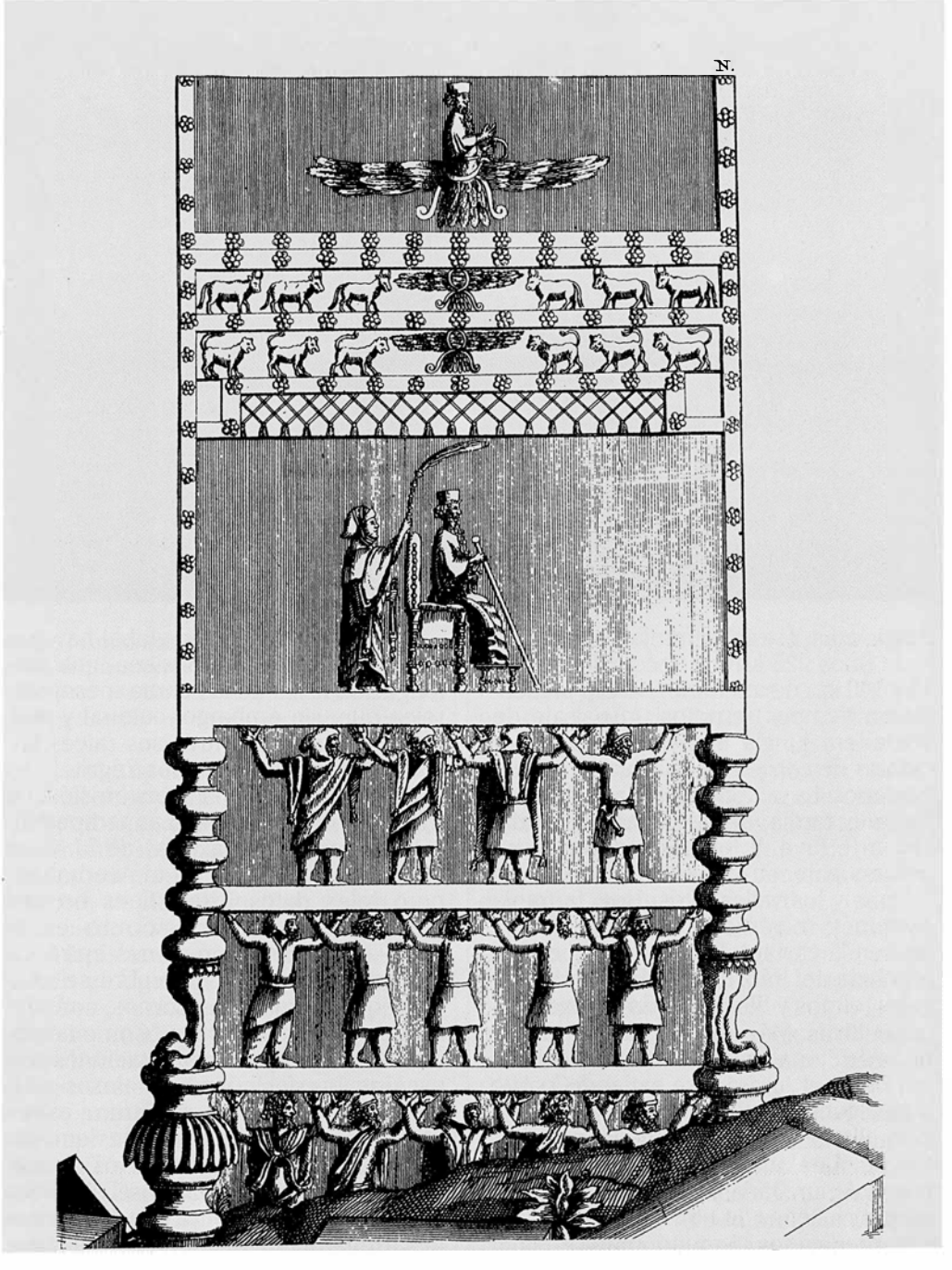
Se dice que el corazón del Irán es una alta meseta rodeada por los montes de Makrán, los Zagros, el Elburz y las estribaciones del Indukush. Pero si ello fuera cierto, resultaría tratarse de un corazón muerto. Porque la meseta irania, que se prolonga hasta el Asia Central y los desiertos de Karakumi, es una desolada sucesión de estepas y pequeñas montañas que la cruzan. Al noroeste se destaca el desierto salino de Kavīr —con casi 400 km en su mayor extensión—, fantástico paraje intransitable y aún casi inexplorado, lleno de agudas rocas de sal y profundas y secas torrenteras. Al sudeste, el desierto de Lut, otro paisaje arenoso y salino alternativamente, inhabitable y silencioso, poblado aún por la leyenda de Lot y Sodoma. Las contadas pistas que aprovechan los escasos puntos de agua —sombreados por palmeras, acacias o mirtos—, fueron ya utilizados desde antiguo, pero, a decir verdad, las condiciones son tales que ninguna ruta comercial importante, ningún ejército invasor, ningún pueblo caminante usó jamás las pocas sendas de esa mortal estepa. Y en el este lejano que se pierde entre las estribaciones del Indukush, sólo en el Sistán y en el valle de Bampur puede florecer la vida.

Por todo ello, acaso sería más justo decir que el corazón del Irán está en las montañas y los valles altos de los Zagros y el Elburz, porque allí justamente o en sus cercanías y estribaciones nacieron, se desarrollaron y murieron casi todas las culturas iranias. Y allí, muy alto, florecieron las grandes ciudades, la mayoría a más de mil metros sobre el nivel del mar.

La cadena de los Zagros es una gigantesca cordillera que nace en las montañas y valles de Armenia y Azerbaiyán —tierras ricas y pobladas entre las mejores del Irán—; separa Mesopotamia de la meseta y, tras bordear el sur del Irán, se disuelve en los desolados e inhabitables montes de Makrán, que a su vez se pierden en las cadenas que bajan del Indukush. Los Zagros son en sí mismos un formidable sistema, con más de dos mil kilómetros de desarrollo y 400 de anchura. Desde la región de Armenia hasta Kerman el relieve presenta una interminable sucesión de montañas paralelas que crean valles largos y fértiles, buenos para el pasto y la agricultura —grano, vid, higueras, algodón—, pero mal comunicados entre sí. Gran parte de sus laderas, hoy casi despobladas, gozaron en la antigüedad de bosques de robles, olmos, nogales, arces y otras variedades. Su población, desde miles de años atrás, tendía a simultanear la agricultura con la ganadería de trashumancia.

Al norte, la cadena del Elburz, más estrecha que los Zagros, se extiende desde el Azerbaiyán hasta el Jorasán y las estribaciones del Indukush. La cadena es una barrera natural que ciñe la costa sur del Caspio y atrapa en sus vertiente toda la humedad y las lluvias creadas por aquél, constituyendo quizás el causante principal de la aridez natural del

Portadores del trono de Darío, en Persépolis. Grabado publicado en el libro de Chardin (1735).



interior. La estrecha franja de la costa —de unos 225 km de recorrido y entre 15 y 100 km de anchura— debió presentar en tiempos remotos un paisaje de verdadera jungla tropical, cortado por cientos de corrientes de agua y lleno de pantanos. La ocupación urbana del área fue muy tardía, de época aqueménida, según R. Frye. Y los asentamientos anteriores parecen haberse limitado a las laderas y los valles altos. Hoy, la franja costera y la vertiente norte de Elburz reúnen la casi totalidad de la superficie arbolada del Irán, con robles, hayas, nogales, olmos y tilos además de excelentes cultivos. Más al este, en las vertientes meridionales de los montes del Kopet Dag y el Jorasán, se extiende lo que para algunos es el granero del Irán. Pero más allá se abren los inmensos desiertos de Karakumi y Kizilkumi, partidos por el Amur Daria y el mar de Aral, inmensas estepas de nómadas y espacios siempre ligados al mundo iranio.

Fuera de esta imagen global hay que situar el Juzistán y la Susiana, una prolongación física de la llanura mesopotámica que, sin embargo, cultural y políticamente siempre tuvo sus raíces ancladas en el interior de los Zagros.

Irán sufre hoy una gran erosión en muchos de sus suelos. Las temperaturas oscilan entre máximas de 51 °C en el Juzistán y −37 °C en el Azerbaiyán, pero tales datos estadísticos no nos permiten imaginar —como es el caso—, que ciertas regiones entre los meses de mayo y septiembre se convierten en verdaderos hornos, con medias de 50 °C a la sombra. Como no podía ser menos, las precipitaciones son escasas, los ríos poco caudalosos o estacionales y sólo uno, el Karum, es navegable. Y no pocas corrientes que bajan de los múltiples complejos montañosos acaban evaporándose en la llanura. Para luchar contra ello, los iranios desarrollaron la distribución de agua

Arriba, los montes Zagros, llenos de fértiles valles. Izquierda, la cadena del Elburz, parte del paisaje septentrional de Teherán.

por el sistema del qanat, una especie de canal subterráneo.

Sin embargo, el suelo del Irán es rico, y en la antigüedad lo fue más. A metales como el cobre, el estaño, el plomo, el hierro, la plata e incluso el oro, se unían piedras valiosas como la cornalina, el lapislázuli —que no sólo se extraía en el Afganistán, sino también en el Sistán—, la clorita o la turquesa y, por supuesto, maderas de muchos tipos. Con todas estas materias primas se creó un flujo continuo hacia Mesopotamia y, pronto, una rica y variada producción artesanal alcanzó los mercados del Oriente. Todavía hoy, en los zocos de Estambul, Damasco, Aleppo, Mossul o Bagdad, los productos del Irán son distinguidos y estimados.

Pese a sus formidables montañas y desiertos, el Irán no estuvo cerrado al exterior. Las invasiones vendrían siempre desde el Asia Central por la llanura de Gurgan, desde el Cáucaso por el Azerbaiyán y desde Mesopotamia por la Susiana. Pero también los comerciantes y los nómadas, que aprovechaban esas mismas rutas, abrirían en los Zagros o en los montes del oeste muchos pasos más, que comunicarían activa y pacíficamente al Irán con la Mesopotamia o el Indo. Esas y las grandes y milenarias rutas de Tabriz y Jorasán, disputadas por urartios, asirios y babilonios, o la no menos famosa de la seda, entrarían siempre en los mercados y en la historia de Oriente.

Miles de años pasaron por el Irán. Cierto que muchos bosques han desaparecido. Y cierto que no pocas áreas yacen abandonadas y desérticas, resguardando lo que son sólo ruinas de antiguas ciudades urartias, medas, persas, par-

tas, sasánidas o islámicas pero, en líneas generales, no se han producido grandes cambios en el paisaje. En el horizonte, todavía hoy podemos ver el Irán con los ojos de los antiguos.

El arte del Irán

Desde que en 1954 Henri Frankfort escribiera, en su ya clásica *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* que la discontinuidad histórica de las regiones periféricas de Mesopotamia —Anatolia, Palestina, Siria y Persia— hacía imposible redactar una historia del arte en cualquiera de estas regiones, parece obligado reflexionar sobre la oportunidad y la lógica de unas páginas escritas bajo el título de *Historia del Arte del Irán y las Estepas.* Pues aunque en el mismo estudio el propio H. Frankfort aceptara que de toda la periferia mesopotámica sólo Persia había tenido un estilo propio, lo cierto es que la calidad de su persona y su obra han dejado sólidamente establecida la duda. Ya que si el Irán careció de la continuidad reputada por él como esencial para el desarrollo de un arte autónomo, ¿es lícito hablar del arte iranio como un todo? Yo creo que sí.

La definición de un estilo regional es fruto de muy distintos factores. Según las épocas, las modas o las inquietudes de las sociedades, la Historia ha dado primacía a unos u otros. Al célebre H. A. Taine (1886) se atribuye, por ejemplo, la estimación del medio geográfico como elemento determinante, olvidando que algo parecido habían pensado también J. J. Winckelmann (1774), Platón o Aristóteles. Una obra del W. Waetzoldt de unos años muy especiales (1941), enfatizaba el papel de la raza en la creación y supervivencia de un estilo artístico nacional a lo largo de los siglos. ¿Verdadero? ¿Falso? Como si de un juego se tratara deberíamos decir que de todo eso y de algo más, un poco por lo menos.

Cuando H. Frankfort escribió el capítulo dedicado al arte de la antigua Persia en su libro clásico, en contradicción con lo antiguamente consignado, defendió la existencia de un estilo propio iranio marcado por el decorativismo, patente desde las primeras cerámicas pintadas susianas (ca. 4000 a. C.) hasta las esculturas aqueménidas del siglo V a. C. Bastante más restrictivo se manifestó R. Ghirshman, al pretender que ese arte iranio que él veía soldado al mundo de las estepas, de la Transcaucasia y la Transoxiana, se había iniciado verdaderamente con la aparición de los pueblos iranios en la región, a fines del segundo o a comienzos del primer milenio. Y en la necrópolis B de Sialk decía descubrir el embrión del posterior arte medo y persa.

A decir verdad, puede que a su modo uno y otro hayan tenido razón. Hoy, la historiografía más reciente sabe que el fenómeno urbano en el Irán fue intenso y personal —sin que se ignoren las relaciones siempre abiertas con Mesopotamia, el Indo y las estepas de más allá del Amur Daria, según P. Amiet vigentes desde el 3500 hasta el 1700 a. C.—, y no limitado al singular proceso de la Susania y el Elam. Sabemos también que el hundimiento natural del equilibrio turanio no supuso la crisis de los pueblos de los Zagros y el Elburz, y que incluso en el Asia Central la cultura se reorganizó pronto de otro modo. Los textos contemporáneos escritos en Mesopotamia están llenos de referencias a pueblos de la región, pues las comunicaciones y el comercio seguían existiendo, y nuevos datos arqueológicos siguen saliendo a la luz. Y aceptamos que, bien mucho antes o a comienzos del primer milenio, los pueblos indoirianos entraron en una escena histórica en la que pronto marcarían el tono cultural. Entonces, ¿hubo ruptura?, ¿existió la continuidad?, ¿fueron determinantes las nuevas razas? Por muchas crisis que hayan existido, por muchos pueblos nuevos que hayan aparecido, el espíritu iranio, el especial sentir iranio se fue formando con la participación de todos, y en un medio que no sufrió alteración. Es cierto que, como dice H. Frankfort, el decorativismo de la cerámica pintada del Irán prehistórico se manifestó también en la escultura aqueménida; pero yo diría también que lo hizo en los tejidos sasánidas, en los tapices y alfombras de Isfahān, de Tabriz, en las mi-

niaturas del famoso Behzad o en las cúpulas de la madrasa del Sha Sultán al Hussein en Isfahān.

También diría que el sentido del orden, estudiado por E. H. Gombrich (1979), aparece siempre en las artes decorativas iranias sin duda, pero también en su arquitectura y en su escultura. Pues desde la ziqqurratu de Dūr-Untas hasta el palacio sasánida en Sarvistān, el orden, el equilibrio y un evidente hilo continuo resurgen aquí y allá. Pero también en las fachadas de las tumbas de Naqš-i Rustam, o en los remotos relieves de las gargantas de Šeckāf-i Salmān y Kūl-i Farah.

La fuerza interior de todos los pueblos iranios se percibe varia y a la vez unitaria en sus formas artísticas. Puede que desde el punto de vista teórico, las razones opuestas encuentren algunos argumentos. Aunque yo diría que no hay mejor teoría que la práctica. El estudio de las culturas, sus materiales, el medio y la historia del Irán, nos darán la mejor respuesta a nuestra celosa búsqueda de un arte iranio.

Viajeros y estudiosos en el Irán

A diferencia de lo ocurrido en otras regiones del antiguo Oriente, en los montes, los valles y las estepas del Irán siempre han vivido gentes que guardaban memoria del pasado. La sucesión de los grandes imperios iranios de aqueménidas, partos y sasánidas sobre el mismo suelo, y el contacto diverso que mantuvieron éstos con griegos, romanos, bizantinos, árabes y chinos, haría que la literatura clásica de los formadores de nuestra propia cultura estuviera llena de libros, noticias o referencias a los pueblos del antiguo Irán. Paradójicamente, tal vez por eso y por la difícil lejanía de sus ruinas, el redescubrimiento de la historia y las artes iranias haya resultado un camino lento y relativamente tardío.

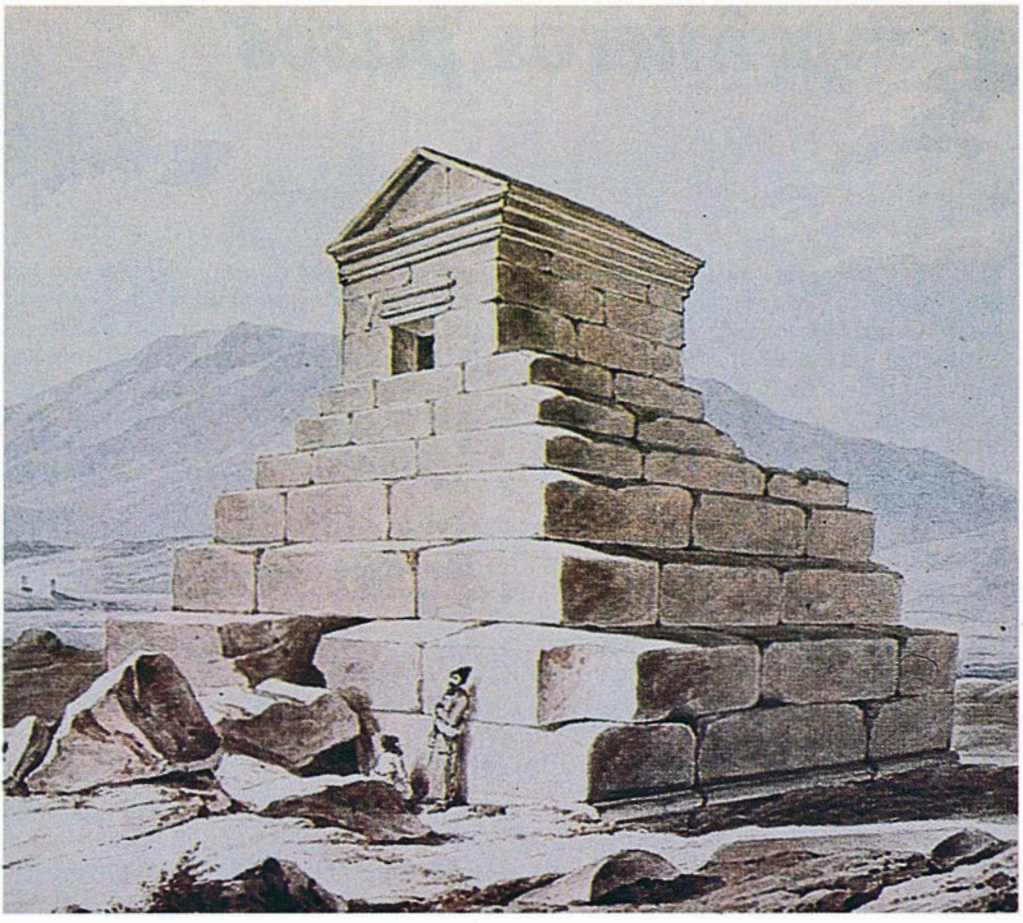
En el curso de la segunda mitad del siglo V a. C., Heródoto convertiría las páginas de sus *Nueve Libros de la Historia,* en el primer monumento fiable de la historia, la cultura y el pasado de medos, persas y escitas. Su relato es hoy todavía fuente y punto de referencia imprescindible. Tras él, no pocos griegos y latinos dejaron recuerdos de sus contactos con las gentes del Irán pero, con toda certeza, el romano Amiano Marcelino (ca. 330-ca. 395) sería el más rico transmisor del violento choque de romanos y sasánidas. Menos conocidos quizás, pero no menos valiosos, son los escritos de los bizantinos Procopio de Cesarea y Agathias Escolastikos (muerto ca. 582). A partir de la invasión árabe y la difusión del Islam con la victoria de Qādisiya (637 d. C.), los historiadores, geógrafos y viajeros árabes son de imprescindible consulta. El primero al-Tabari (893-923), en cuya *Crónica Universal* se recoge la historia de persas y árabes en época sasánida. Luego las referencias dedicadas a Persia por al-Ya' qūbī (muerto ca. 897, o al-Maqdisī (946-1000) y los tempranos escritos de los viajeros de Occidente, como el rabino Benjamín de Tudela, que en la segunda mitad del siglo XII dijo alcanzar Susa y otras provincias del Irán. Pronto seguirían los cristianos, como Marco Polo, que en 1271-72 visitó las desoladas regiones del sur del Irán. O Ruiz González de Clavijo, que, en su embajada de Tamerlán (1403-1406) vistiaría el Elburz y la región de Teherán.

Aunque no se suele señalar, los pioneros de la Edad Moderna fueron portugueses, italianos y españoles. Así, en 1610, Pedro Teixeira publicaba en Amberes el relato de su largo viaje por Irán, que, desde la India y por Iraq, le había llevado a Italia. Mayor enjundia tendrían los *Viaggi* de Pietro della Valle (1586-1652) y sobre todo el largo relato de la embajada al sha de Don García de Silva y Figueroa (1619-1624), emisario del rey Felipe III de España. Primeros ambos en reconocer los signos cuneiformes como escritura, el español además fue el descubridor intelectual de Persépolis en las ruinas de Chilminara. Más tarde, en el curso de los siglos XVIII y XIX, otros viajeros seguirían sus pasos e irían descubriendo a Occidente, con sus grabados y sus relatos, las costumbres y las leyendas de la historia persa. Y entre los epígonos es forzoso recordar la embajada francesa de 1840, en la que E. Flandin y P. Coste tenían eco-

mendado el dibujo y colección de todas las noticias posibles sobre el arte, la historia y la cultura de los persas. Su libro *Voyage en Perse* (1851) tendría cumplida fama. La misma que, si no tuvo entonces, merece Adolfo Rivadeneyra, vicecónsul español en Teherán, cuyo *Viaje al Interior de Persia* (1880) es, posiblemente, el más atractivo de todos los escritos. Pero con ellos terminaban los hombres de acción y empezaban los estudiosos.

Aunque ya algunos británicos como el artista R. Ker Porter, el famoso A. H. Layard, W. K. Loftus y el no menos conocido H. C. Rawlinson —que con su copia de la inscripción de Bisutum encontró la llave para el desciframiento de la escritura cuneiforme—, exploraron ruinas de antiguas ciudades del Irán, la verdadera historia de su descubrimiento científico no comenzaría hasta 1884, fecha en la que los esposos Marcel y Jane Dieulafoy iniciaron la excavación de Susa. Años después, Francia conseguiría el monopolio arqueológico del Irán; y Jacques de Morgan, un ingeniero de minas apasionado por el mundo antiguo, creaba en 1897 la misión estable en Susa, a cuyo frente irían figurando tras él varios maestros de la iranología como R. de Mecquenem, R. Ghirshman o J. Perrot.

Desde entonces, descubrimientos y publicaciones han ido recomponiendo la historia del Irán y los pueblos inmediatos. Pero su número es tan alto y las épocas tocadas tan dispares que por fuerza hay que referirse a una corta serie. Como los trabajos de R. Ghirshman en Tépé Giyan (1931) y Teté Šialk (1933), los de E. F. Schmidt en Tépé Hissar (1931-32) y de E. Herzfeld en Persépolis (1931-39). El hallazgo del famoso tesoro de Ziwiye (1947), las excavaciones de R. H. Dyson en Hasanlu (1957-1974), las de E. O. Negahban en Marlik Tépé (1961-62), D. Stronach en la



A la izquierda, valle de la cadena de los Zagros. Arriba, tumba de Ciro en una acuarela de R. Ker Porter

meda Nuš-i Yan (1967-77), C. C. Lamberg-Karlovsky en Tépé Yahyā (1967-69) o W. Sumner en la otra capital suso-elamita, Tall-i Malyan-Anšan (1971-78).

Al mismo tiempo, una enorme colección de libros y artículos se iban publicando. Forzoso es recordar el *Bronzes du Luristan* (París, 1931) de A. Godard, o el clásico *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden* de K. Erdman (Mainz, 1943). Los estudios de M. P. Gryaznov y S. I. Rudenko (Leningrado, 1958 y 1960) sobre las tumbas del Altai y su influencia persa: la monumental *Archéologie de l'Iran Ancien* (Leiden, 1959), fruto del entusiasmo de un entonces joven L. Vanden Berghe, y las primeras historias globales del arte iranio firmadas por E. Porada (Baden-Baden, 1962), R. Ghirshman (París, 1962 y 1964) y A. Godard (París, 1962). O sobre parcelas poco conocidas, como las de A. R. Malcolm en su *Parthian Art* (London, 1977), o Ph. L. Kohl con su *Central Asia* (París, 1984).

La actualidad es época de reflexión. Un moderno conocimiento de la historia periférica ha mejorado la comprensión profunda del Irán antiguo y su cultura. Ello es evidente en las obras de E. Carter y M. Stolper (Elam, 1984), P. Amiet (*L'Age des echanges*, 1986) o D. T. Potts (*The Archaeology of Elam*, 1999), que acompañan una revisión profunda también manifestada en la nueva *Achaemenid History* (1987-1996), o en la reconsideración total a través de exposiones particulares como la de la cultura sasánida (Bruselas, 1993) o la de Susa (París, 1994).

Los primeros pasos

EN el curso del año 1891, algunos de los escasos campesinos que vivían cerca del modesto santuario dedicado a la memoria del profeta Daniel, a orillas del Chaur, un riachuelo afluente del Karum, permanecían sentados en cuclillas y silenciosos sobre una de las cuatro colinas de Šuš, observando el ir y venir de un curioso personaje.

Vestido con una levita oscura y tocado con un gorro de piel, un alto y barbudo europeo subía y bajaba las colinas, inclinándose para recoger fragmentos de cerámica, ladrillos o cualquier cosa que llamara su atención. Cierto que no era el primero que veían por allí. No hacía sino cuatro años que un matrimonio francés, que había vivido con ellos algún tiempo, se marchó llevándose lejos un capitel de piedra y los guerreros de un muro de ladrillo. Pero éste, con su enérgico andar, su hablar para sí y su llamativo aspecto, les sorprendía sobre todos.

Jacques de Morgan (1857-1927) —pues así se llamaba el estudioso—, se detuvo al pie de la mayor de las colinas de Šuš, cuyos 38 metros de altura le dejaron sin respiro. Al ir a comenzar la ascensión, sus ojos repararon en unos sílex. Tras recogerlos cuidadosamente, los envolvió en un pañuelo y continuó su marcha pensativo. Si en su excavación de los años 1884-86 los esposos Dieulafoy habían documentado un palacio de Artajerjes II (404-359 a.C.), aquellos sílex suponían que allí, en la antigua Susa y bajo aquel enorme tell, podía hallarse toda la historia del antiguo Irán desde los orígenes del hombre. Jacques de Morgan se frotó las manos satisfecho.

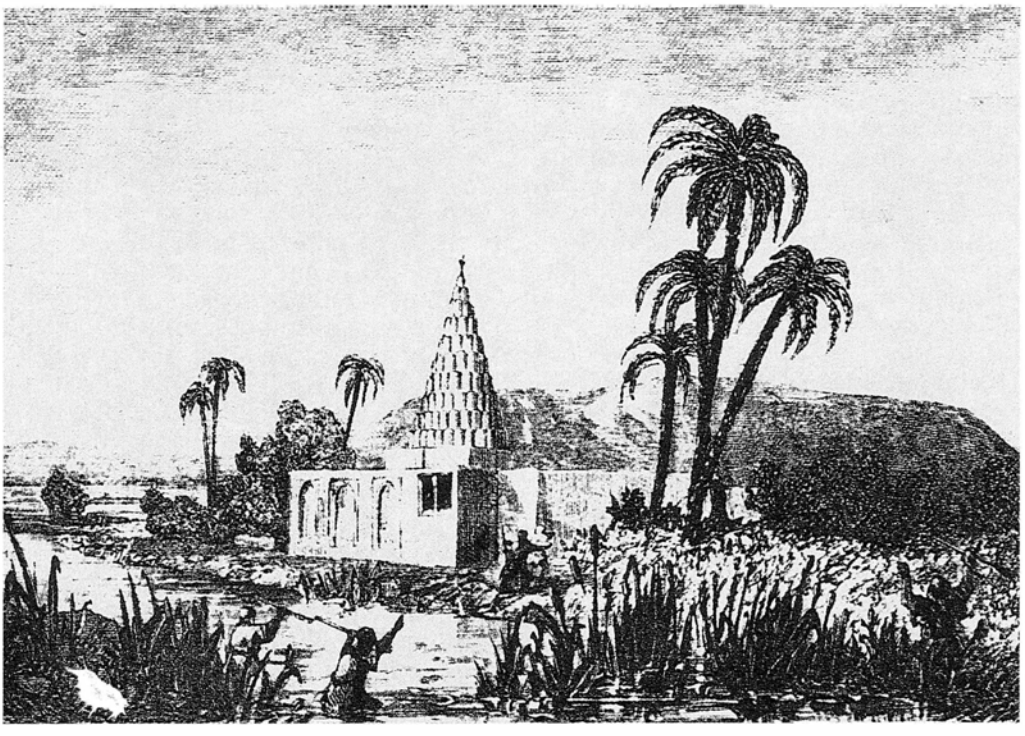
Años después, el 18 de diciembre de 1897, un J. de Morgan feliz comenzaba la excavación sistemática de una de las más célebres ciudades del Irán. Cuando en 1907, y tras ímprobos esfuerzos, alcanzó la base de aquel gigantesco tell que tanto le impresionara en su juventud, encontró emocionado la huella de los primeros habitantes de Susa, una necrópolis del IV milenio; y en sus ajuares, la bella cerámica pintada, que, con sus íbices estilizados, escribe las primeras páginas del arte del Irán.

Los orígenes del arte iranio

Los inicios de la presencia humana en la meseta y los intrincados valles y laderas de las montañas iranias, en las estepas del Asia Central y en los pasos hacia el Indo y el Afganistán, se remontan a muchos miles de años atrás. Pero la magnitud del área y su difícil región, la existencia de muchas zonas todavía mal conocidas y los distintos estadios de la investigación, dificultan la visión global del proceso. No obstante, disponemos hoy de los suficientes elementos como para intentar esbozar un cuadro general y concluir que, contra lo que suele afirmarse, los distintos mundos del Irán llegarían en fechas tempranas a conocerse y a influirse mutuamente; y pronto también nacería un arte, pues con independencia de los valores que pudiera poseer, difícilmente podemos negarles el sentimiento artístico a las más jóvenes realizaciones de las gentes del Irán.

Los primeros cazadores y recolectores del Zarziense (13000-12000 a.C.), que habitaron las grutas del valle de Hulailán y Ghar-Khar en los Zagros, fueron acaso los primeros antepasados iranios conocidos. Se movían por las tierras altas, cazando y pescando lo que caía a mano: moluscos, pájaros, ungulados... Su industria del sílex era elemental y microlítica; pero el descubrimiento de microlitos semejantes en las regiones del norte del Makrán pudiera poseer un significado excepcional, porque podrían

La tumba del profeta Daniel con la colina de Susa al fondo. Grabado del siglo XIX sobre un dibujo de H. A. Churchill



ser las huellas de la remota vía que, miles de años después, habría unido los distintos focos neolíticos del Baluchistán y los Zagros.

Según un modelo propuesto por H. J. Nissen (1983), las regiones donde convergían biotopos distintos, al proporcionar una rica variedad de recursos, facilitarían el proceso de sedentarización y las experiencias en la domesticación de plantas y animales. Eso debió determinar el futuro de Ali Koš, al suroeste de los Zagros, donde los recolectores mejoraron la industria lítica, construyeron chozas semienterradas, ampliaron la caza —gacela, onagro, buey salvaje, jabalí, pesca— y comenzaron a manipular plantas y animales en el curso del noveno milenio.

Sus experiencias debieron ser seguidas en muchos otros lugares de la región central de los Zagros, que, como sugiere G. Dollfus, desempeñó un papel esencial en el nacimiento del neolítico iranio. En el curso del VIII milenio se acentuó el dominio sobre plantas y animales, aunque en la dieta de los habitantes de las primeras aldeas de tapial, M. J. Schoeninger ha demostrado que todavía dominaba la carne sobre el cereal; y poco después, entre el 7000 y el 6000 a.C., el proceso de sedentarización y producción de alimentos culminaría con las aldeas construidas en adobe sobre cimientos de piedra y paredes rectas. Las primeras cerámicas a mano de pasta oscura, con abundantes desgrasantes de paja y cocidas a fuego bajo, pronto se harían decoradas en el mismo Ali Koš, Qal'i Rustam —al sur de la actual Isfahān— y en Hayyi Firuz junto al lago Urmia. Y con ellas, como con las

estatuillas de barro de Tépé Sarab, en el corazón de los Zagros, nacería el arte iranio. La célebre *diosa* de Tépé Sarab, una típica figurita femenina realizada uniendo partes distintas, evoca en sus formas a las más o menos contemporáneas figuritas anatólicas de Çatal o Hacilar, pero también se hermana con el horizonte de la cultura de Djeitun en el Turkmenistán.

A lo largo del lento proceso que lleva de las simples aldeas a la ciudad (ca. 6000-3200 a.C.), iría madurando el arte de la cerámica pintada, que resulta ser la más acusada característica estética de la región. Dice E. Porada, en su ya clásico *Irán Antiguo,* que podría suceder que los únicos temas ornamentales de la cerámica pintada del Irán hubieran sido algo más que una simple decoración, pero que sería vano entrar en suposiciones. Mas no deja de ser evidente que, entre otros temas posibles, los grandes musmones de cuernas retorcidas, las gacelas y las cabras monteses impresionaran siempre la mirada del hombre del Irán, que los llevaría a sus cerámicas en Sialk, Tall-i Bakun y Susa, o a sus metales en Hissar, Ziwiye, Luristán o Persépolis. Demasiada constancia para una simple casualidad.

En los años treinta del pasado siglo R. Ghirshman consiguió en Tépé Sialk, una colina localizada en el límite oeste de la meseta al pie de los Zagros, una amplia sucesión estratigráfica y una buena información sobre el desarrollo de la cerámica pintada. Presente ésta desde los pasos primeros de la ocupación humana, el lugar alcanzaría su cenit en los niveles II —con recipientes de paredes finas, mejor pasta y cocción, color rojo y pintura negra— y III, que debió iniciarse a comienzos del IV milenio. En esta época apareció el torno, que haría posibles las bellas y sorprendentes formas del período. La mejora en la cocción —pues se construyeron los primeros hornos de calidad— daría pastas más claras primero y verdosas —como en Mesopotamia— después. Las superficies, pulimentadas con frecuencia, se llenaron de temas naturalistas y geométricos con una interpretación típica e inconfundiblemente irania. Las superficies de copas, cálices, cuencos, vasos, platos se cubrieron con las siluetas de carneros, aves, gacelas, cabras monteses, motivos geométricos e incluso humanos pintados en negro. Y aquí, como en Hissar o en Tel-i Iblis, en el camino hacia el Sistán, se confirmó la primera metalurgia que, como no podía ser menos, nacía así en las proximidades de los yacimientos de cobre.

En 1928, en la región de la vieja Persépolis, E. Herzfeld comenzó a excavar una pequeña colina, Tell-i Bakun, cuya espléndida cerámica pintada se prolongaría en la de Susa. Pues a comienzos del IV milenio, la llanura del río Karum al pie de los Zagros, conoció el nacimiento de lo que andando el tiempo sería una de las más viejas y famosas ciudades del Irán. Sus gentes dejaron recuerdo en una gran necrópolis con cientos de tumbas pegadas a una especie de gran plataforma en talud, decorada con conos de arcilla y descubierta por M. J. Steve y H. Gasche en los años sesenta. Con toda certeza, la plataforma de Susa fue el primer edificio monumental del Irán —con todas las consecuencias que puedan derivarse, como las supuestas por J. D. Forest— pionero quizá sobre Eridu en una ciudad cuyos numerosos sellos de estampilla —raros en Eridu—, sugieren una gran vitalidad. No obstante, la llamada cerámica de Susa I —Susa A—, con sus bien conocidos vasos pintados, es su más perfecta realización artística. Extendida por todo el Juzistán, su popularidad se comprende por la calidad de su pasta y manufactura, la elegancia de sus formas y su cuidadosa decoración en negro o pardo sobre engobe claro, con temas geométricos y zoomorfos muy estilizados.

Primeras ciudades, primeros Estados

La vitalidad de la Susa construida en los aledaños de la gran plataforma de adobe del Período I parece haberse reorientado a mediados del IV milenio. La plataforma se abandonó, lo mismo que la cerámica pintada —un fenómeno observado igualmente en Mesopotamia—, y la cultura material de la ciudad irania comenzaría a recibir el eco de otra ciudad singular. Dice P. Amiet que la ocu-

Vaso cerámico de Susa (IV milenio a. C.).
Museo Británico, Londres

pación humana en torno a Susa se organizó entonces en cuatro tipos de hábitats: grandes centros como Susa, Choga Mish o Abu Fanduweh, poblaciones medias, pueblos y aldeas. Esta diversidad sugiere la existencia de varias organizaciones proto-estatales.

La cultura susiana de época Uruk no es el resultado de una colonia, al estilo de las emplazadas en el Eúfrates Medio, como Habuba Kabira; antes bien, los distintos centros independientes entre sí —pequeños Estados en realidad que se combatieron con ardor— si bien asimilaron algunos aspectos por la evidencia de los contactos, acometieron una expansión propia en las regiones que les eran familiares desde mucho tiempo atrás, los valles altos de los Zagros, la meseta oeste y los valles que por el Fars y bordeando el descenso del Lut llevaban al Luristán.

La glíptica de la Susa de entonces proporciona una rica información sobre oficios y reyes guerreros que, en un estilo semejante al de la ciudad mesopotámica, nos habla de una verdadera monarquía. La cerámica pintada del período anterior se vio sustituida por otra más sencilla, entre la que es preciso destacar —si no por su escaso atractivo, sí por su valor fósil—, los centenares de cuencos groseros de borde biselado, hechos en molde y a mano, bien conocidos en todo el ámbito Uruk. Más sugerentes son los grandes recipientes de alabastro —de hasta un metro de diámetro—, o los vasos teriomorfos y antropomórficos en el mismo material, que P. Amiet vincula al culto religioso.

Igualmente son dignas de mención las estatuillas de alabastro —primeros modelos de una escultura irania en bulto redondo— y los objetos de bronce realizados a la cera perdida, tales como largos alfileres de manto o cabello con cabezas de animal, en especial el carnero o muflón iranio.

En torno al 3300/3200 a.C., la Susiana vivió una crisis de regresión y, cuando retomamos los datos a fines del IV milenio, encontramos que el área miraba decididamente hacia el interior iranio, hacia el Fars e incluso al Sistán, poniéndose así las bases de lo que estética y culturalmente sería el mundo suso-elamita del III, II y I milenio a.C. Precisamente en el Fars, las excavaciones del University Museum de la Universidad de Pennsylvania, bajo la dirección de W. Summer, que iniciadas en 1971 llevaron al descubrimiento de la otra gran capital política de Susa, Anšan, en el lugar de Tell-i Malyan, demostraron que, a fines del IV milenio a.C., existió allí una gran ciudad comparable a Susa, con la que se comunicaba directamente por la vía natural que cruzaba las llamadas Puertas Persas. Y si lo que después sería una unidad política no lo era ya, con certeza disponía del mismo horizonte cultural en expansión.

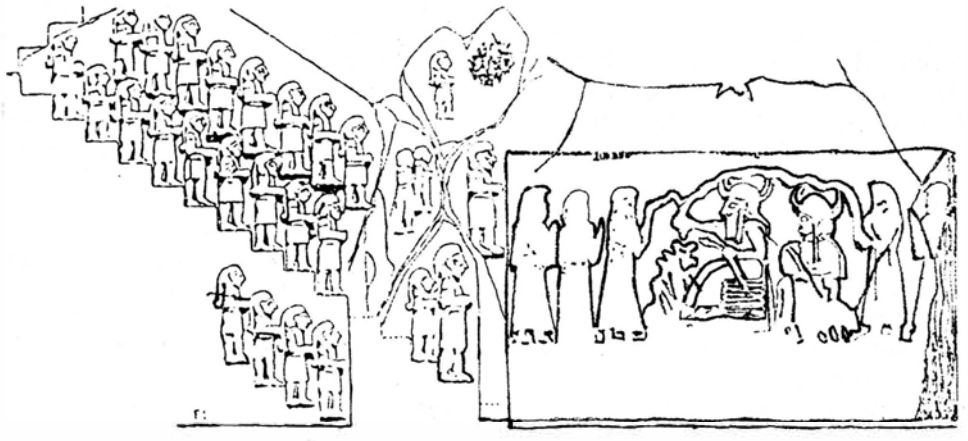
La Susa del período es mal conocida en su arquitectura, pero ha proporcionado cientos de tablillas escritas —halladas también en Tall-i Malyan— con un sistema propio, en gran parte ideográfico y, por tanto, de muy difícil lectura. Pero lo sorprendente es que lejos de allí, en el valle de Soghun, C. C. Lamberg-Karlovsky encontrara en el nivel IV del Tépé Yahyā, arquitectura semejante a la de Tall-i Malyan y tablillas allí escritas con el mismo sistema que en el Fars y la Susiana. Pero es que además en el lejano Sistán, al otro lado del desierto de Lut, M. Tosi descubriría la ciudad de Šahr-i Sohta —punto de relación entre el Asia Central, el Indo y el Irán occidental—, donde una sola y modesta tablilla proto-elamita da cuenta del alcance de los movimientos iranios.

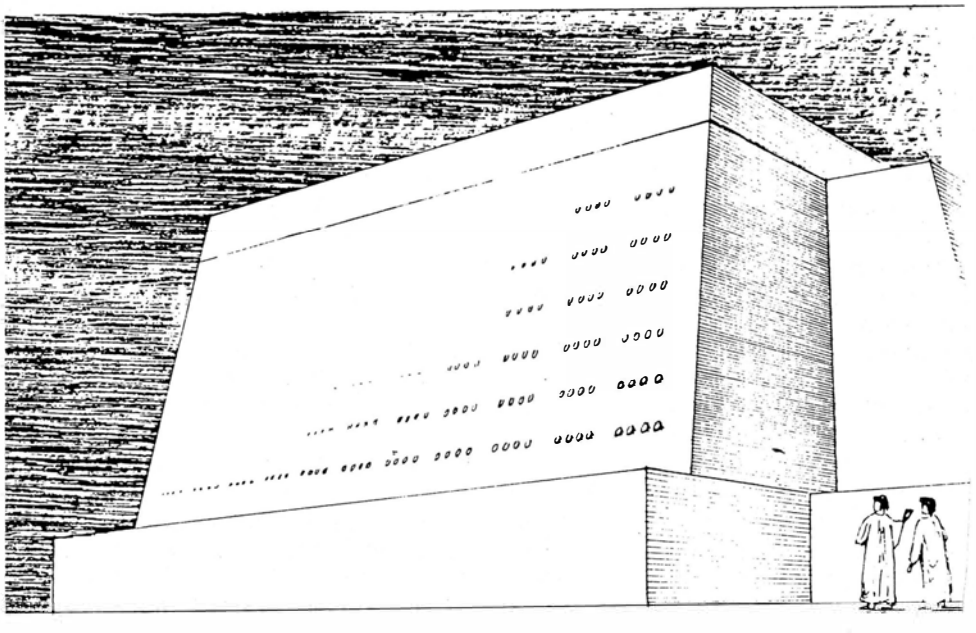
Desde el punto de vista artístico, E. Porada y P. Amiet entre otros atribuyeron a la época unas vigorosas estatuillas de felinos, realizadas en alabastro, magnesita u otras piedras, talladas con un sorprendente realismo, de las que conocemos no pocos ejemplares.

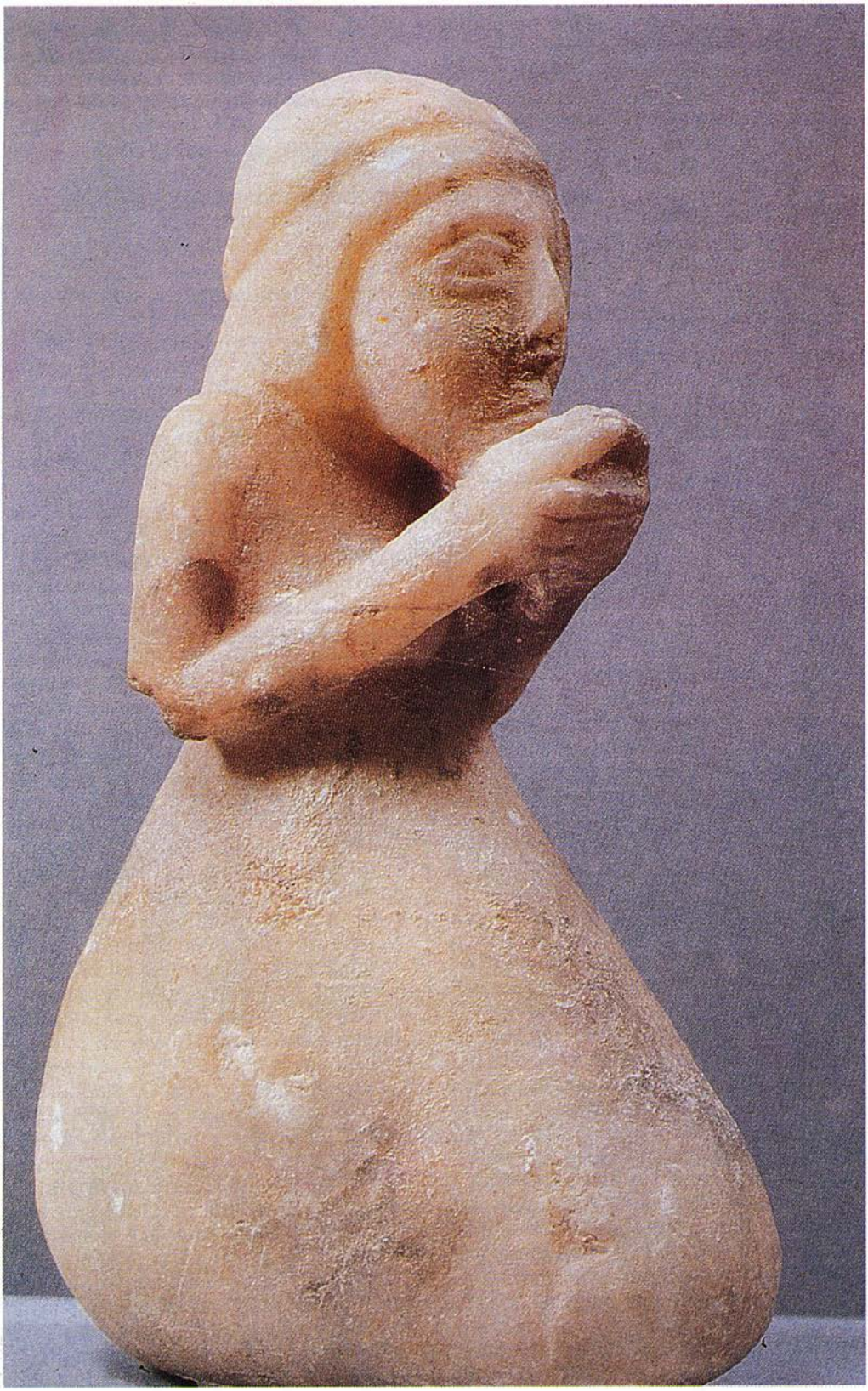
A lo largo del III milenio, algunas áreas del Irán se verían fuertemente afectadas por la presión sucesiva de los primeros imperios mesopotámicos. Pero otras muy alejadas, como las de Gurgan, el Sistán y el Asia Central, asistirían al crecimiento y madurez de una cultura urbana avanzada dotada de una arquitectura monumental sorprendente. Sería el horizonte de lo que M. Tosi llama el Turán, un mundo que todavía espera mucho de la futura investigación.

Los escasos materiales artísticos descubiertos en la Susa del III milenio avanzado nos hablan de una renovada in-

Arriba, relieves rupestres de Kūrāgūn (siglos XV-XI a. C.). Abajo, gran plataforma de Susa decorada con filas de conos de arcilla (según M. J. Steve y D. Ladiray)







fluencia estética mesopotámica. Esculturas de aire *provincial,* que representan a príncipes iranios a los que quizá correspondan tumbas con carro semejantes, aunque mucho más modestas que las de Ur. Pero la cerámica pintada del llamado Estilo II se nos antoja más irania, si bien las grandes jarras globulares —como la que contenía sellos mesopotámicos de Ur I (ca. 2450 a.C.), recipientes y objetos de cobre y vasos de alabastro—, pintadas con temas geométricos y animales, nos parecen estéticamente inferiores a las del estilo Susa I.

Los príncipes iranios participaban en las luchas entre las ciudades mesopotámicas. Así Eannatum recordaría que *el elamita se arrojó sobre Eannatum, pero él rechazó al elamita a su país* (E. Sollberger/R. Kupper, 1971). Conquistada por Sargón, Susa continuó manteniendo relaciones con Anšan, tan inalcanzable para los akkadios que Naram-Sin acabó firmando un tratado. Un paréntesis de recuperación vendría de la mano de Puzur-Inšušinak, rey de Awan, Anšan y Susa, que se aprovechó del fin de Akkad. Restaurada la dependencia con la III dinastía de Ur, Idattu, rey se Šimaški y Elam, acabaría definitivamente con la célebre ciudad mesopotámica en torno al año 2000 a.C. El no lo sabía, pero cerraba toda una época de la historia.

Tan rápida sucesión de acontecimientos ha oscurecido la imagen del arte susiano. Sin embargo, nuevos hallazgos realizados en el interior del Irán nos permiten conocer facetas imprevistas. Por ejemplo, que en la contemporánea Tépé Yahya se tallaban y decoraban peculiares recipientes en clorita, con temas que hablan dei estrecho contacto con el mundo afgano e indio. Y, más al este, A. Hakimi, un estudioso iraní, descubrió en los años setenta, en la necrópolis de Šahdād, a unos 120 km al este de Kermán, la llamada Cultura del Desierto de Lut, con cerámicas rojas decoradas en negro, fragmentos de escritura silábica igual a la utilizada en sus inscripciones por Puzur-Inšušinak, y sellos que hablan de contactos con el Sistán y el Turkmenistán. Y es que, como R. Biscione y M. Tosi han puesto de relieve, estamos en la época de madurez de las primeras estructuras estatales del Turán, con ciudades que como Tureng Tépé III C1, incorporan grandes plataformas fechadas con certeza —por C14 en este caso— antes del 2350 a.C., esto es y como J. L. Huot ha destacado, mucho antes de que en Mesopotamia se construyeran las primeras torres escalonadas.

Orante de Susa. Estatuilla de alabastro (hacia 3.300 a. C.). Museo del Louvre, París

La madurez del arte suso-elamita

Con el II milenio a.C. entramos en la época de madurez del arte suso-elamita. A partir de ahora —y sin que ello signifique que la Susiana no esté abierta a los influjos mesopotámicos—, la simbiosis llanura-montaña, Susiana-Elam, será tan estrecha política y culturalmente que la titulatura de sus monarcas, *rey de Anšan y de Susa,* expresará el espíritu de un reino bicéfalo anclado en dos capitales, una en la montaña y otra en la llanura.

Mientras Mesopotamia vivía los reajustes posteriores al hundimiento de la III dinastía de Ur, la integración progresiva de las gentes de Amurru y las guerras sucesivas entre Isin, Larsa y Ešnunna, la Susiana comerciaba con el Irán interior y, por el río Karum, con los países del Golfo. La vida económica pudo así aprovechar los últimos siglos del mundo turánico que, muy pronto, entraría en crisis.

La Anšan de comienzos del II milenio era una ciudad de unas 100 ha, mayor por tanto que Susa. De su cultura material, no bien conocida, destaca la cerámica de Kaftari, con decoración pintada de aves y temas geométricos, así como sellos cilíndricos realizados en pasta de betún de un tipo que, como destaca P. Amiet, resulta bastante frecuente en la Susa de entonces. De la arquitectura de ésta tampoco se sabe demasiado. En los años sesenta, R. Ghirshman excavó un barrio acomodado, con grandes mansiones de adobe, patio central de respetable tamaño y múltiples habitaciones que les conferían el aspecto de verdaderos palacios. En su

subsuelo, las distintas familias construyeron una especie de panteones abovedados en ladrillo, donde se sucedían las inhumaciones. En Haft Tépé, 10 km al SE de Susa, E. O. Negahban descubrió acaso la antigua Kabnak, donde apareció un impresionante complejo funerario.

Desde tiempos muy antiguos, los artesanos de la ciudad trabajaban con gusto la pasta de betún, acaso un sustituto barato de la clorita negra, que sólo la lejana Tépé Yahya estaba en condiciones de suministrar. Los museos de Teherán o París poseen cuencos y otros recipientes realizados en pasta de betún, encontrados en tumbas. Especialmente señalado es un trípode con cabras monteses arrodilladas, con ojos incrustados de blanco.

La escultura de la época no es mucho mejor conocida. Una estela de caliza con 74 cm de altura conservada, presenta tres registros; en el principal de los mismos una diosa apoya su pie sobre un león. Las divisiones de campo sugieren formas arquitectónicas; pero el tallado es irregular y las proporciones tampoco son satisfactorias. E iguales carencias presentan los relieves rupestres de Kūrāgūn, cerca de Širāz, cuya escena principal —las figuras de dos oferentes, hombre y mujer, mas un sacerdote ante una diosa sentada— sería completada muchos siglos después con una procesión. No obstante, los relieves rupestres se anuncian ya como una de las peculiares constantes del arte iranio de todas las épocas.

Mención aparte merecen las máscaras y cabezas funerarias en arcilla cocida y pintada, halladas en las tumbas. Además de las de Susa, la cabeza y máscara de Kabnak se señalan tanto por su calidad como por suponerse retratos del rey Tepti-ahar.

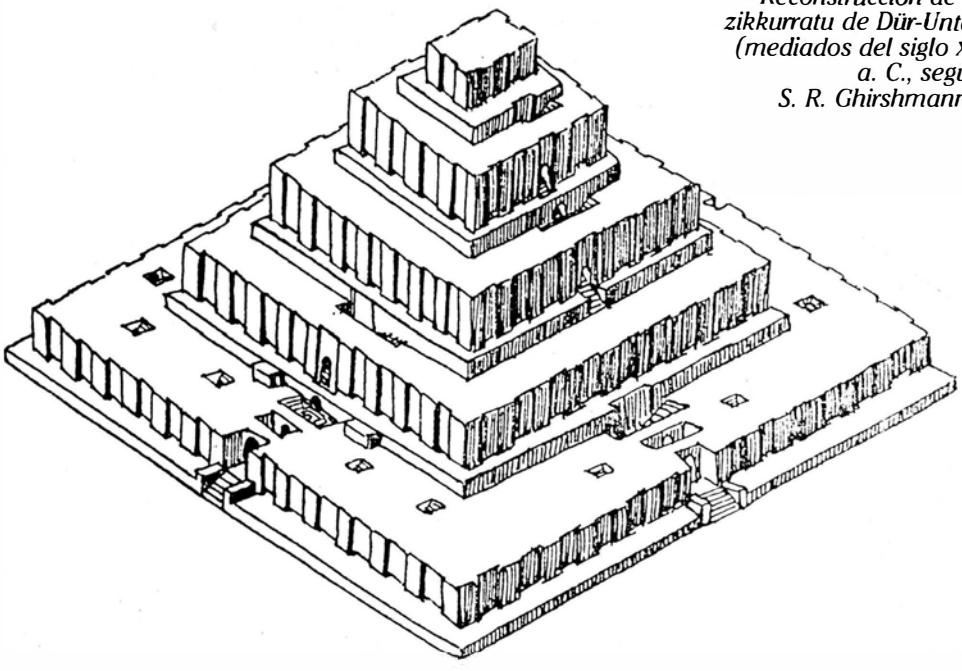
Entre 1800 y 1700 a.C., todo el Turán entraría en una larga crisis. Lugares como Šahr-i Sohta en el Sistán, Tépé Yahya y la cultura del desierto de Lut, Tureng Tépé en Gurgān y la mayor parte del Turkmenistán, asistieron a la decadencia de la cultura urbana. Parece que la población se reorganizó en áreas menores —los oasis, como apuntan V. M. Masson y V. I. Sarianidi— y el eje iranio comenzó a desplazarse hacia el Occidente, fijándose entre los Zagros y el área suso-elamita.

Tal evolución debió sentirse en Susa y Anšan, aunque el verdadero peligro vendría de la Babilonia casita, cuyo rey Kurigalzu derrotó en una ocasión a la doble monarquía. Pero una nueva dinastía devolvió el golpe y consiguió hundir para siempre a los casitas. Siglos después, J. de Morgan descubriría los monumentos que, como la estela de Naram-Sin o el Código de Hammurabi, habían sido llevados a Susa en calidad de botín.

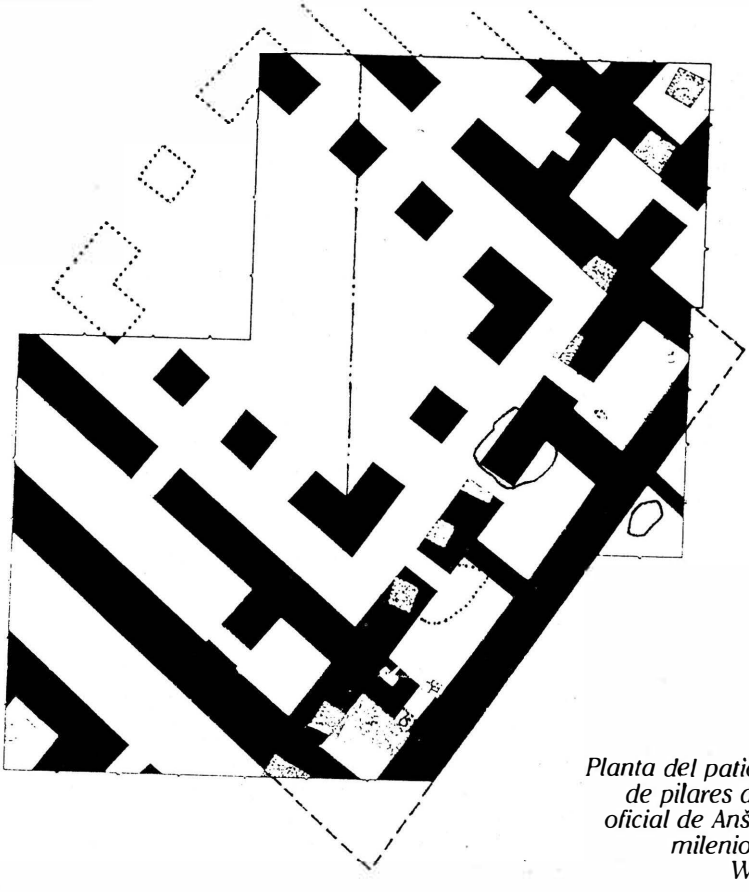
Los últimos años del II milenio fueron también brillantes para el arte suso-elamita. En fechas recientes, W. M. Sumner ha descubierto en Anšan un extraño edificio oficial, organizado en torno a un patio cuadrado, dotado de un pórtico de pilastras de sección cuadrada. Cierto que la planimetría general del edificio tiene correspondencias en Susa y Dūr-Untaš, pero el pórtico de pilastras es único. No menos sorprendentes resultan la ziqqurratu de Dūr-Untaš y su complejo religioso, además del templo de Inšušinak en Susa.

Un gran muro de 1.200 por 800 metros rodeaba el gigantesco témenos, donde se levantaban algunos edificios. Tras un nuevo muro de 400 por 400 metros se alzaba la enorme masa de la ziqqurratu, de cuyas cinco supuestas terrazas en ladrillo y adobe aún se conservan tres. Supuestas porque, como R. Ghirshman demostrara, cada piso apoyaba directamente en el suelo; o lo que es lo mismo, más que terrazas eran una especie de cajas crecientes y encajadas una dentro de otra. Abajo, tras la fachada sudeste, se erigía la capilla del dios Inšušinak, titular de la ziqqurratu. Alrededor corría un camino procesional. En su día, las puertas de acceso estuvieron decoradas con ladrillos vidriados con la inscripción del monarca fundador, Untaš-gal.

En los años veinte, R. de Mecquenem descubrió, entre los materiales empleados en la construcción de un acueducto de época aqueménida, numerosos ladrillos moldeados que debían haber formado el muro exterior de un templo, construido en el curso del siglo XII por los monarcas Kutur-nahhunte y Šilhak-



Reconstrucción de la zikkurratu de Dür-Untaš (mediados del siglo XIII a. C., según S. R. Ghirshmann).



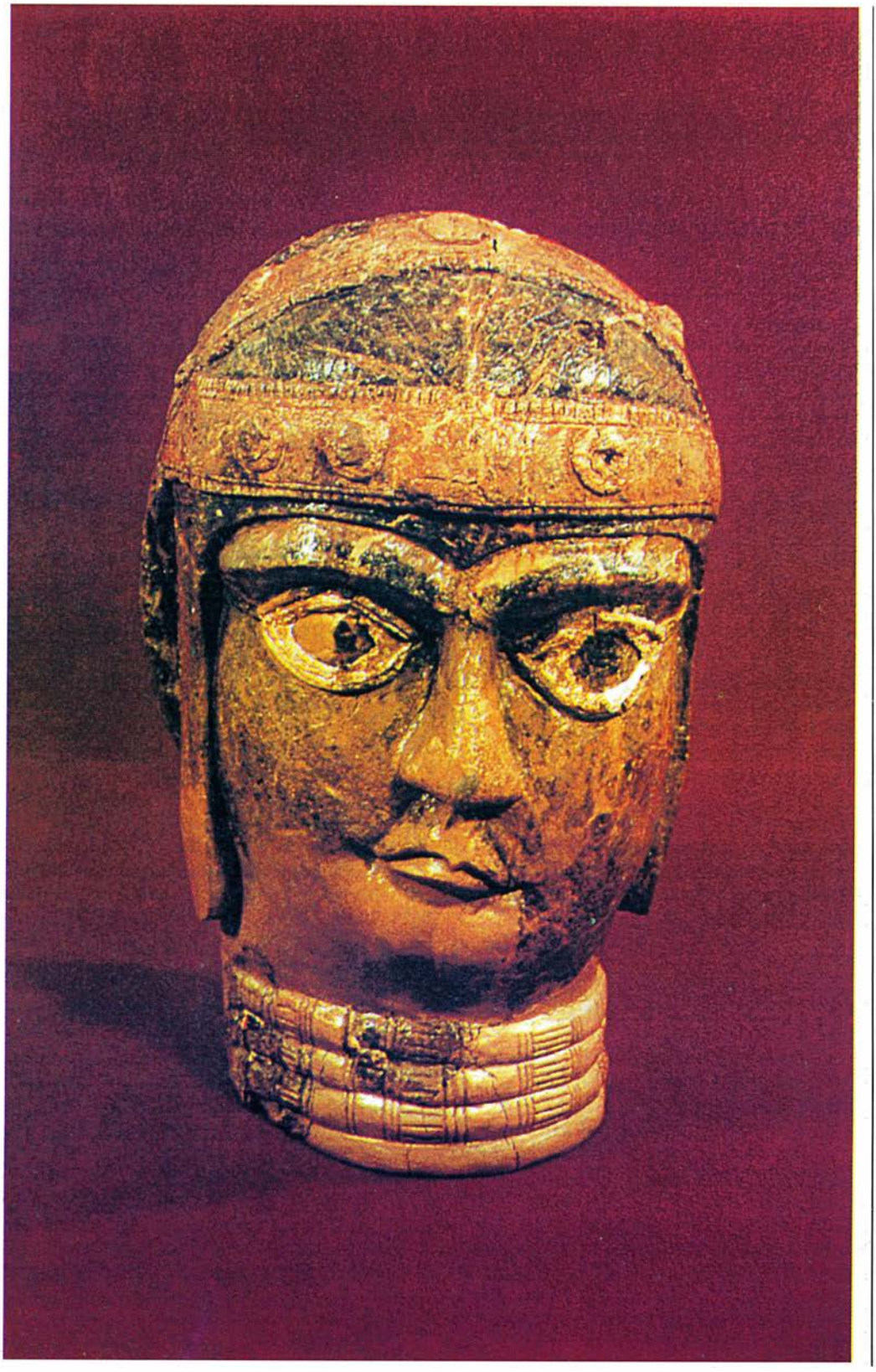
Planta del patio con pórtico de pilares de un edificio oficial de Anšan (segundo milenio a. C., según W. M. Sunner)

Detalle de las ruinas de Tell-i Malyan (hacia 3000 a. C.). Derecha, cabeza de Haft Tépé, posiblemente funeraria, que representa al rey Tepti Ahar.

Inšušinak. En un estilo que recuerda al templo casita de Uruk, levantado por Karaindaš (1445-1427 a.C.), ambos reyes suso-elamitas erigieron este templo, cuyo muro exterior aparecía decorado con una serie de imágenes de la diosa Lama, hombres-toro y árboles de vida. La escultura de la época parece alcanzar también el mejor momento. Ciertos leones de arcilla cocida y vidriada, modelados con un gran realismo y perfección anatómica, que protegían la entrada del templo de Inšušinak en Susa, son considerados por P. Amiet como verdaderas obras maestras. Algo más tradicional parece la estela de Untaš-Napirisa, de cuya esposa, Napirasu, se conserva una estatua de bronce de gran tamaño fundida a la cera. Como E. Porada indica, al naturalismo del cuerpo y los brazos se opone la solución abstracta dada a la parte inferior, una combinación acaso impuesta por la personalidad de la representada y el lugar al que estaba destinada, el templo de Ninhursag en Susa.

El último capítulo artístico del período es la glíptica. Con frecuencia se utilizó como soporte el cuarzo sinterizado, pero también piedras tradicionales como ágata o cornalina. En la iconografía se nota, en opinión de D. Collon, la influencia del mundo mitannio, asirio medio y casita; una convergencia sorprendente de ideas y motivos muy lejanos.

A fines del siglo XII, tanto Susa como Anan sufrieron el ataque de Nabū-kudurrī-ušur I. Los efectos, ligados quizá a problemas en el Fars no bien conocidos todavía, resultaron en siglos de silencio. Según P. Amiet, Susa pudo recuperarse pronto y su papel —hasta la feroz campaña de Aššurbāni-apli en 646 a.C.— mantuvo cierta relevancia. Mas de aquel mundo apenas si quedan fragmentos de decoración mural esmaltada, una bella cerámica con vidriado opaco y no pocos trabajos en bronce. Y es que en los Zagros y el Fars se gestaba ya un nuevo Irán.



Los pueblos de las montañas

EL calor y el humo hacían la atmósfera asfixiante. Era preciso salir ya pero, de repente, bramó un crujido pavoroso que les llenó de terror. Y, al unísono, el suelo se abrió bajo sus pies. Dando un alarido, uno de los guerreros se hundió en el vacío empuñando su maza y su espada. El otro, alargando los brazos para amortiguar el choque, se precipitó contra el suelo clavándose su propio puñal. Un tercero, estrechando contra su pecho una copa de oro envuelta en un lienzo, se estrelló de cabeza en las losas del piso inferior. Su mano izquierda, guarnecida con un guantelete de cuero y bronce, todavía se contrajo de dolor. Toneladas de vigas y escombros humeantes cayeron sobre sus cuerpos. Y la muerte.

Aunque pudiera creerse lo contrario, no estamos ante una historia inventada. Hacia el año 800 a.C., en el saqueo y destrucción del palacio de Hasanlu, tres de los guerreros asaltantes murieron de este modo. Al menos esto es lo que concluyeron R. H. Dyson y los antropólogos del equipo, pues cuando excavaban el edificio I del complejo pudieron comprobar minuciosamente todos y cada uno de los detalles citados.

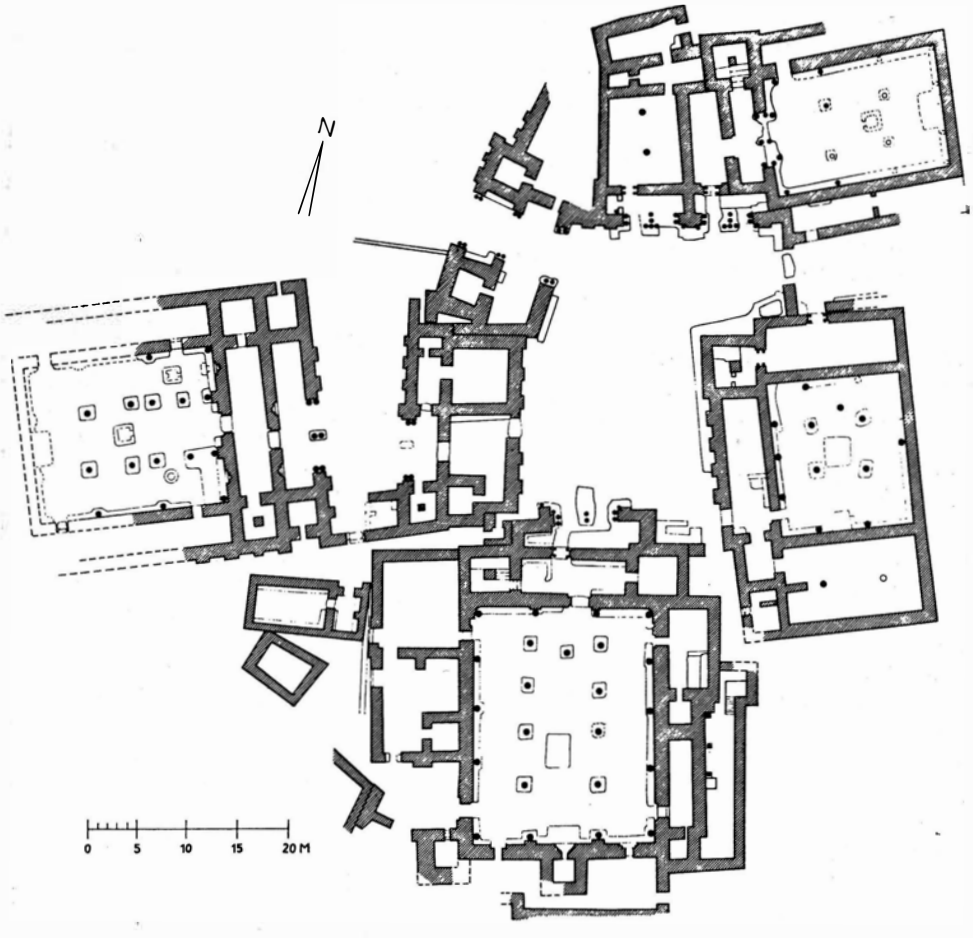
La era de las migraciones

A fines del siglo IX a. C., allá en las montañas del noroeste, un gran poder se abatió sobre el pequeño Mannai, un reino iranio situado en el corazón de los Zagros. Los estudiosos atribuyeron al rey Minua de Urartu el dramático fin de una de las ciudades manneas, Hasanlu. Y tres de los guerreros urartios, que durmieron entre las ruinas su último sueño, nos traen hoy el patético testimonio de su muerte y de su época.

Cuando el monarca de Urartu avanzó sobre Mannai, al sureste del lago Urmia, en el Irán empezaban ya a madurar los pueblos indo-iranios que, en los valles de los Zagros y en el extremo del Irán oriental del nordeste, parecen haber hallado campo abierto a sus costumbres y a su inquieta vida. De hecho, en textos asirios del siglo IX a.C. se habla por vez primera de tribus iranias medas que vivían entre los Zagros, los desiertos centrales y la región de Demavend. Pero, ¿qué es lo que había pasado entre aquel lejano 1700 a.C. —la época de la crisis urbana en el Turán y el desplazamiento del eje cultural iranio hacia el oeste— y el nacimiento histórico de los medopersas? ¿De dónde surgen reinos montañosos como el de Mannai, Ellipi o el de las gentes del Luristán? Mil años necesitan una explicación, aunque, a decir verdad, probablemente nunca quedaremos satisfechos.

El centro de la cuestión gira en torno al secular problema de los indoeuropeos, los indo-arios y los indo-iranios. Según M. Gimbutas todos eran parientes del gran tronco que, crecido en las estepas del sur de Rusia en la época Kurgan, comenzó a desgajarse y en el curso del IV-III milenio antes de Cristo cruzaron el Cáucaso hacia Anatolia y el valle del Arax unos, hacia Europa balcánica y central otros y, en fin, hacia el este del Caspio los demás. R. Ghirshman, contestado por una errónea interpretación del proceso de la cultura en el Gurgan iranio, propuso con mayor aceptación respecto a Oriente Próximo y el Irán dos momentos: el primero a fines del III y comienzos del II milenio para los indos-arios; el segundo a fines del II y comienzo del I para los iranios. Y al último movimiento habrían pertenecido las migraciones de cimerios, medos, escitas y persas entre otros; lo que ocurre es que según ciertos estudios posteriores debidos fundamentalmente a los lingüistas rusos Th. V. Gamkrelidze y V. V. Ivanov —aprove-

Nivel IV del complejo palatino de Hasanlu (siglos IX a. C., según R. H. Dyson)



chados con cierta y singular premura por C. Renfrew—, los indo-arios e indoeuropeos no vinieron de fuera, por la sencilla razón de que siempre estuvieron dentro, en el Oriente, pues proponen como patria de los mismos la amplia región montañosa al sur del Cáucaso y al oeste de Anatolia, considerando además que la difusión de sus lenguas se hizo a la vez que el Neolítico.

Por encima de controversias, uno y otro modelo podrían encajar con lo sucedido en el Turán a comienzos del II milenio. Porque la crisis urbana puesta de relieve en los trabajos de Igor y Ludmila Hiopin, V. M. Masson-V. I. Sarianidi

o R. Biscione-M. Tosi, coincidente con una vuelta al asentamiento limitado, facilitaría la integración regional y pacífica de pueblos cuya esencia cultural era el pastoreo. Pues es evidente que la cultura urbana del Turán no fue destruida por los invasores, sino que simplemente tuvo que readaptarse como dice Ph. L. Kohl, porque el medio no podía ya sostener un crecimiento desmesurado. Y en ese momento llegaron, posiblemente, las primeras tribus indo-arias.

El problema siguiente será el de integrar dicho proceso en una historia del arte. Y eso es más difícil todavía. La tantas veces mentada cerámica gris/negra pulimentada, hallada en el noroeste iranio y las vertientes del Elburz, se suele asociar con los indo-iranios. Pero es una asociación viciosa porque, además de incidir en un viejo error de la investigación historiográfica temprana, olvida que la técnica en sí ya era conocida en otras regiones, desde Gurgan hasta Anatolia y al-Yazira, nada menos que desde los inicios del III milenio. Pero sea como fuere, mientras que a partir del 1330 a.C. el reino suso-elamita vivía sus años de madurez, en toda la cadena de los Zagros y el Elburz los pueblos sedentarios y seminómadas irían asimilando poco a poco a los primeros indo-iranios. Y en su cultura material por fuerza hemos de encontrar el hilo del antiguo Irán, las ideas nuevas y los mensajes de sirio-mesopotámicos, suso-elamitas y urartios.

A comienzos de los años sesenta, E. O. Negahban descubría en Marlik Tépé un importante yacimiento situado en la provincia de Gilan, entre el Caspio y el Elburz. Se trata en lo fundamental de una importante y rica necrópolis con 53 tumbas construidas en piedra, y que el arqueólogo iraní sitúa entre el 1400 y el 1000 a.C. Junto a la cerámica gris pulimentada aparecen vasos de oro, plata y bronce con un peculiar perfil cóncavo y temas decorativos que parecen proceder de muy diversas áreas. Los ajuares incluían armas y no pocos sellos cilíndricos, entre los que destacan algunos de cuarzo sinterizado cuyos elementos iconográficos se orientan a la Yazira de la segunda mitad del II milenio. Puede que la cultura de Marlik correspondiera a la ya conocida de Amlas, cuyos recipientes teriomorfos se han hecho famosos.

Tal vez uno de los mejores ejemplos del espíritu de las migraciones, como quería R. Ghirshman, lo encontremos en la necrópolis B de Sialk. Las prácticas funerarias —fosa en tierra, disposición del cadáver con ajuar, capa de tierra y losas de piedra formando una cubierta a dos aguas—resultan nuevas en el panorama iranio de entonces, los dos o tres primeros siglos del I milenio. Aunque muchas habían sido saqueadas, las intactas depararon ajuares muy interesantes de cerámica, bronces y hierro.

Los ceramistas del antiguo Sialk fueron autores de unos vasos muy característicos, dotados de un largo pico inconfundible. Cierto que no se conocen antecedentes, pero sí relaciones con vasos de bronce y cerámicas semejantes en otras áreas del Irán, como el Luristán, Giyan, Teherán y Sistán. Su habitual decoración pintada en rojo o negro sobre fondo claro —aunque también existan recipientes monocromáticos en negro o rojo— indica que, como dice E. Porada, en el arte iranio existían relaciones muy estrechas pese a la distancia cronológica o geográfica. No deja de llamar la atención la contradicción entre el buen hacer del ceramista y la inseguridad del decorador. Ajedrezados, zig-zagues, animales diversos, figuras humanas o aves, pueblan unas cerámicas fantásticas cuyo probable uso ritual fuera sugerido desde el principio por R. Ghirshman.

Las gentes que cuidaban la necrópolis vivían en un pueblo fortificado al pie de una ciudadela. Puede que todo ello signifique relaciones entre los recién llegados y la población indígena. Pero el caso es que, como piensa J. L. Huot, los ejércitos asirios destruyeron el lugar en el curso del siglo VIII a.C.

El Luristán y sus misterios

En los años veinte del siglo que acaba de expirar, el comercio clandestino de antigüedades de Kermanshah y Teherán comenzó a dar salida a una gran cantidad

Placa decorativa de un fresno de caballo (bronce procedente de Luristán, siglo VIII a. C.). Museo del Louvre, París.

de bronces como enseñas, armas, arneses y alfileres de diseños particularmente extraños, que en breve llegarían a los más importantes museos y colecciones occidentales. A. Godard, un arquitecto francés recién encargado por el gobierno persa de organizar un verdadero servicio arqueológico, inventariar el patrimonio monumental, iniciar las restauraciones precisas y formar un museo nacional, se dedicó de inmediato a localizar el origen de tales bronces. Y su encuesta tuvo prontos resultados e informes de valor reunidos en su célebre libro *Les bronzes du Luristan.*

En 1928, un campesino del Lur que trabajaba su campo encontró casualmente los primeros al tropezar con una antigua tumba. La venta del ajuar en la cercana Harsin atrajo pronto a varios anticuarios. El interés despertado espoleó a los campesinos y pastores del Lur, que, en breve, se convirtieron en expertos saqueadores. Cuenta A. Godard que rápidamente desarrollaron una técnica propia de localización. Dado que la sequedad de los valles del Lur había hecho que la vida humana siempre tendiera a situarse al lado de las fuentes, los astutos clandestinos notaron que los antiguos también debieron estimarlo así. Primero buscaban una fuente; cerca de ella el Tell y, no lejos, la necrópolis. Y tanteando el suelo con barras de hierro encontraban las tumbas con facilidad.

Aunque los tiempos de emboscadas y combates vividos por H. A. Layard junto a Muhammad Taki Jan quedaron en la leyenda, todavía en los años cincuenta del siglo XX Luristán era destino desaconsejado. No pocos de sus habitantes, pastores y campesinos, ejercían el bandidaje con facilidad, hasta que el plan de carreteras de los sucesivos gobiernos iraníes acabó con el reducto de Luristán. Probablemente, tan notorio aislamiento no debió serlo tanto en la antigüedad, pero el hecho es que sabemos muy poca cosa de los pueblos que tiempo atrás habitaron sus valles y fabricaron los bronces. Porque, ¿quiénes eran, cuándo los hicieron y para qué?

Además de haber sido uno de los focos de domesticación de las plantas, desde los orígenes hasta hoy, el Luristán ha sido también tierra de transhumancia, de ganadería de todo tipo y de criadores de caballos. A sus valles venían al menos a comprarlos casitas y elamitas; y por sus valles cruzaban las gentes que desde Babilonia subían por el Diyala hacia el Irán. Un cuenco de bronce con una inscripción de Šar-kali-šarri de Akkad, conservado en Filadelfia, hablaría acaso de un acuerdo temporal con gentes descritas en los textos del III milenio como *bárbaros* y *enemigos de los dioses.* Las campañas de Naram-Sin y el mismo Šar-kali-šarri no tuvieron sin embargo el resultado apetecido. Un rey de los Lullubi, Anu-Bonini, se hizo esculpir incluso un relieve rupestre en Sar-i-Pul, en el corazón luristano. Tiempo después, de sus valles bajaron los casitas, conquistadores de un reino en Mesopotamia. Y, en fin, durante el I milenio los asirios contarían de un reino de Ellipi, acaso situado en el actual Luristán.

El comercio de caballos, la disposición a participar como mercenarios junto a elamitas y otros pueblos y la afluencia de tribus del noroeste en los primeros siglos del primer milenio, abrirían el arte de los bronces del Luristán a influencias lejanas, del Cáucaso al Elam y de Mesopotamia a las estepas del este, sin olvidar la esencia básica del mundo indígena. Pero a pesar de las excavaciones de E. Schmidt en Dum Surkh, de C. Goff en Baba Yan y de L. Vanden Berghe en el Pusht-i Kun, lo cierto es que todavía no tenemos suficientes criterios para ordenar con total seguridad la enorme masa de bronces atesorados por los museos.

Aunque E. Porada los sitúa cronológicamente entre el 1500 y el 700 a.C., parece mejor pensar sumando razones artísticas y arqueológicas, que la mayoría de los bronces fueron fabricados entre los siglos XI y VII a.C. En su mayor parte procedían de necrópolis, con tumbas formadas por losas de piedra. Los cadáveres, un poco encogidos o extendidos, aparecían rodeados de un ajuar abundante formado por armas, adornos y cerámicas.

La cerámica luristana es de buena calidad, con pastas cremosas y superficie exterior semejante con decoración geométrica pintada en rojo. Y muy típico de esa producción de la región son una especie de recipientes con tres patas, hallados también en Giyan. Pero lo funda-

Umbo de escudo procedente de Luristán (siglo VIII-VII a. C., según B. Brentjes)

mental de su cultura son los bronces, de enorme variedad funcional: armas —hachas, dagas, espadas, puñales, mazas—, arneses de caballo —bocados, pasarriendas, adornos varios—, adornos personales —colgantes, alfileres de ropa y pelo—, recipientes, estatuillas y una especie de remates o estandartes. Al contemplarlos, lo primero que destaca es la calidad de casi todos los trabajos y la variedad de conocimientos de los que hicieron gala los artesanos del Lur. La fundición a la cera perdida era la técnica más común, pero también se usó el martilleado y otros trabajos de detalle y afinamiento.

Estilísticamente, E. Porada distingue tres periodos: el más antiguo, bajo influencia casita y mitannia; el segundo —siglos X-IX— más personal y con algún detalle elamita y el tercero en fin —siglos VIII-VII—, como la época de perfección y barroquismo.

Convendría destacar los bronces relacionados con el adorno y monta del caballo —que jugaba un papel esencial en la cultura del Luristán—, y en especial los frenos con bocados articulados o de una pieza —éste, según parece, típico del país— y las camas decoradas con caballos, carneros, grupos míticos, cabras de cuernos retorcidos y muchos otros motivos que componen un mundo fantástico, mezcla sorprendente de realismo y abstracción imaginativa. El mismo espíritu que encontramos en las enseñas o *estandartes*, quizás los bronces más representativos del arte del Luristán. Se trata de figuras o composiciones complejas, con frecuencia heráldicas, con demonios y señores de las bestias que sujetan animales de cuerna re-

torcida o seres imaginarios. Suelen estar adosados a un soporte que tenía la función de engarzarse como remate. Y en fin, tampoco se pueden olvidar los alfileres zoomorfos y de disco que servirían como vehículo de expresión simbólica, los vasos de bronce y las figuritas que, como la de Pusht-i Kuh, parecen divinidades extrañas.

Creo que con independencia de una clara pero limitada influencia de la Mesopotamia septentrional en algunos programas iconográficos, los bronces del Luristán denotan poseer unas fuertes raíces en la tradición irania. Estamos ante un patrimonio que rompió las fronteras cronológicas. Es imposible olvidar el parentesco que este arte manifiesta con ejemplares de Hisar o la Susa del IV milenio. Además de sus cercanas relaciones con la cerámica de Sialk. Para B. Brentjes, el núcleo del mundo de los bronces tiene como fuente valores indoiranios, original propuesta que merece la mayor atención. Porque estamos en la tradición, en el espíritu del Irán. Pero también hay algo más.

Urartu. El imperio de la montaña

En muchos de los altos picachos del país montañoso que va desde el noroeste iranio hasta el río Karasu, en Anatolia, se levantan ruinas de antiguas ciudades y fortalezas poderosas. Abandonadas mucho tiempo atrás, las gentes cultas de la Armenia Medieval las atribuían a los asirios, como el historiador Movsēs Xorenaci, del siglo V d. C. quien, en un fragmento de su *Historia de Armenia,* concedía a la célebre Sammuramat la erección de la inexpugnable Van Kalesi, a orillas del lago Van. Nadie entendía entonces la larga inscripción cuneiforme grabada en la roca. Y nadie podía saber que aquellas piedras milenarias eran cuanto quedaba de la ciudad de Tušpa, la capital del reino de Urartu, el rival de Asiria.

A mediados del siglo XIII, Sulmānu-ašared I hablaba de un país de Uruatri al norte, en las remotas montañas armenias, uno de los más combatidos por Asiria. Pero hacia el 830 a. C. Aššur comprobaría hallarse ante una gran potencia que le disputaba con éxito no sólo la montaña irania, Mannai y los pasos, sino también Siria y el área luvioaramea.

La antigua geografía de Urartu, repartida hoy entre Irán, Turquía y los estados caucásicos, parece no adecuarse metodológicamente a una historia del arte iranio. Cierto que situada entre tres mundos del Oriente antiguo, Anatolia, Mesopotamia e Irán, suele quedar al margen de los libros especializados en tales áreas. Pero entiendo que Urartu, tan cercana en ciertas cosas a Asiria, cumplió un papel incuestionable en la historia de los pequeños reinos de los Zagros y en la maduración de las tribus indo-iranias de persas y medos. La tradición de tal papel sería recordada por Heródoto y aparecería manifiesta en la cultura material de los medos. Pero además, los trabajos de P. E. Pecorella y M. Salvini en el Azerbaiyán iranio, al oeste del lago Urmia, han confirmado las profundas raíces y la constancia cronológica de una relación estrecha entre Urartu y la tierra del Irán.

Durante la segunda mitad del II milenio, la región montañosa de los lagos armenios y azerbaiyanos parece haber estado habitada por pueblos distintos, de los que algunos al menos podrían haber tenido parentesco con el Mitanni hurrita. Así se explicaría que, como recuerda V. Haas, los hititas llamaran *países hurritas* a la región oeste del lago Van. Más o menos en torno a él, los documentos hititas y asirios sitúan entre otros a las gentes de Alše, Išuwa o Papanhi. El Imperio mitannio de al-Yazira mantuvo relaciones con la meseta armenia. Algunas confirmadas de forma curiosa: V. Haas se refiere a una comunicación hecha por el doctor W. Seipel de Linz, en la que éste confirma la procedencia armenia de un colorante llegado a la corte de Hatshepsut, muy probablemente por vía mitannia. Cuando Hanigalbat era ya un fantasma en lucha por sobrevivir, documentos hallados en Hattuša sugieren que la población superviviente huía a las montañas. Y así, puede que las distintas coaliciones de pueblos de la región que los asirios llamaban ya Uruatri y Nairi, la última dirigida por un príncipe Kili-Teššup, contaran con no poca población hurrita. Pero la lengua hurrita murió. Y la del posterior Urartu, aunque arranque del mismo tronco, ten-

Fortaleza del lago Van en un cuadro de Jules Laurens (1880).

dría una evolución muy distinta. Como dice G. Wilhem, cuando Urartu nazca, ni su región ni su cultura tendrán mucho que ver con lo hurrita y sí, curiosamente, con su ancestral enemigo: Asiria.

Como escribe Liverani, Urartu era en principio una pieza más del mosaico de Nairi. Pero a mediados del siglo IX a. C. un rey supo unir bajo su mano algunos principados más y formar el gran reino, cuyo núcleo formaban el lago Van y la región circundante. Desde el principio, los reyes de Urartu en lucha con muy especiales condiciones geográficas y políticas, se dedicaron a ocupar, urbanizar, proteger y aprovechar el terreno de tal forma, que Paul E. Zimansky ha podido escribir sobre la estructura del estado urartio un libro no habitual en la historiografía: *Ecology and Empire*. En efecto, ciudadelas fortificadas en picos inexpugnables, torres protegiendo los pasos y los valles, repoblación forestal, canales.

El centro político, bien protegido, era Tušpa, la actual Van Kalesi a orillas del lago Van, donde la corte urartia, pese a su frontal oposición a Asiria, se dejaría influir con gusto. Así, en las primeras inscripciones redactadas en asirio, en las titulaturas reales y en la organización militar y administrativa. Pero no había razones para la simpatía. Antes bien, se diría que una antipatía ancestral les enfrentaba aunque, como M. Wäfler precisa, la raíz última era fundamentalmente económica. Según él, el enfrentamiento militar entre Asiria y Urartu se explica por dos objetivos vitales para uno y otro Estado: el control sobre las más importantes rutas del comercio —las del Irán, como puso de relieve L. D. Levine— y las zonas productoras de materias primas. A comienzos del I milenio sólo quedaban dos accesibles, la luvio-aramea y la situada entre los mares Negro y Caspio. La segunda estaba cubierta y explotada por Urartu. La primera, se la disputarían. Y la guerra entre ambas potencias tendría dos fases: del 827 al 740 a. C., época de primacía urartia cuando los reyes Išpuini (ca. 830-820), Minua (ca. 810-780), Argišti I (780-760) y Sarduri II (ca. 760-730) extendieron el imperio y los intereses urartios englobando las regiones del Arax y el lago Sevan, parte de la costa del Mar Negro, el valle del Eufrates en el área de Malatya, el Irán montañoso en la región de Mannai y el nordeste del lago Urmia. Pero la coalición luvio-aramea dirigida contra Asiria fracasó. El 743 sería la fecha que marcaría la inversión.

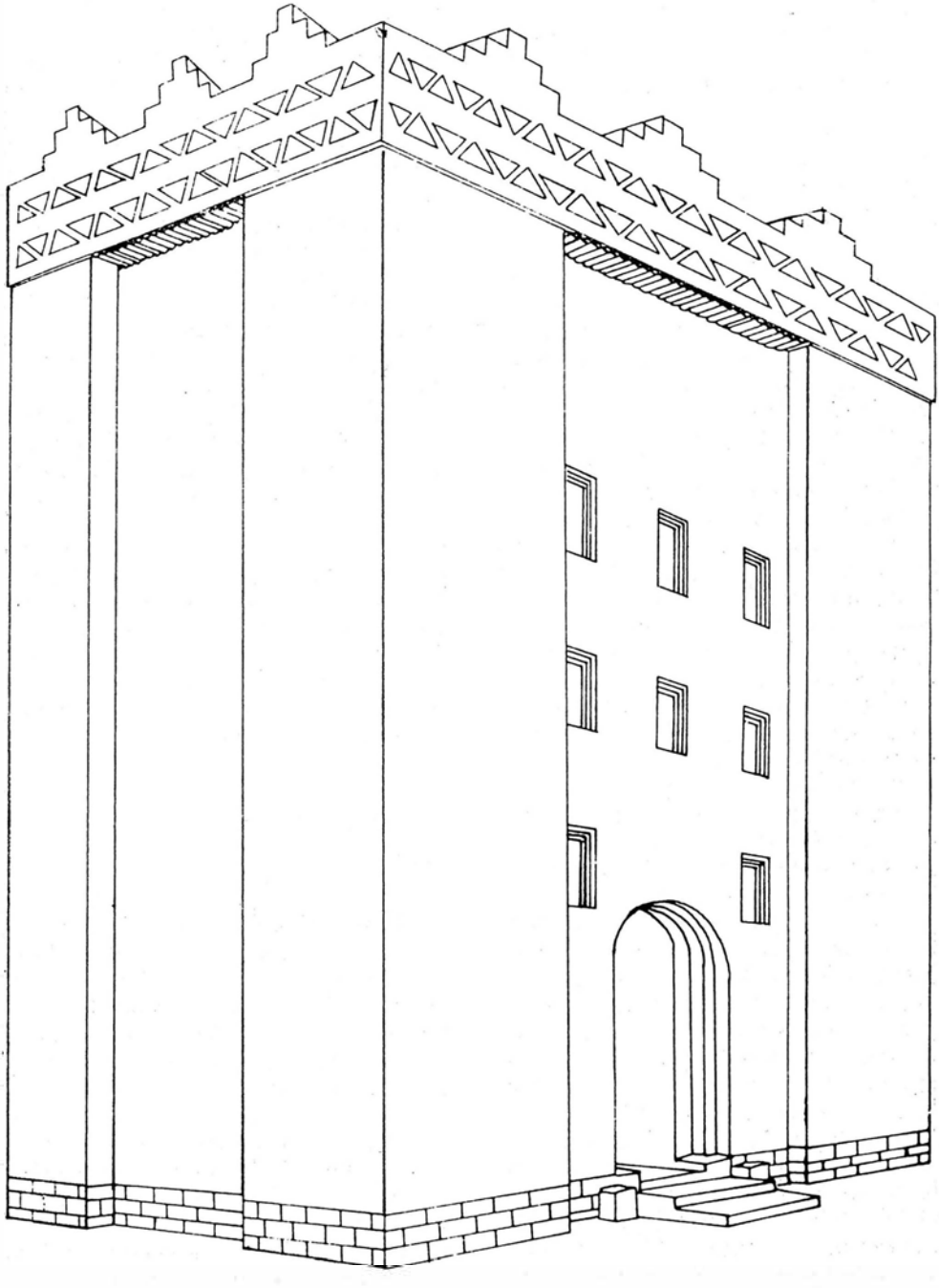
La fase siguiente propuesta por M. Wäfler (740-709 a. C.), sería la de recuperación asiria. Rusa I (730-713), en un intento por rehacer la situación, volvió a ocupar Mannai y alentar a los luvio-arameos; pero Sargón II (721-705), con su famosa VIII campaña derrotó a Urartu en su propio terreno. Rusa sufrió por el norte además el inesperado ataque de los cimerios contra los que, según parece, murió combatiendo. Luego, la historia de Urartu sería confusa.

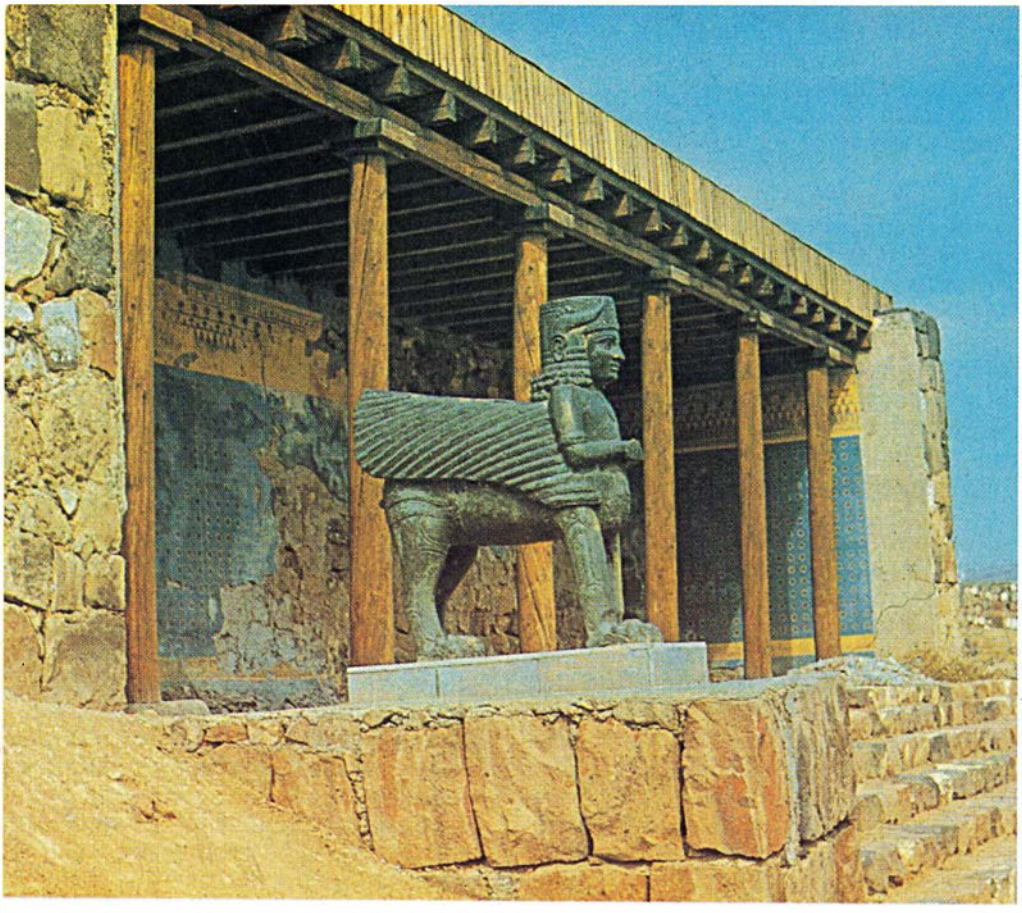
Ciertamente, Aššur-aha-iddin, Sīn-ahhē-erība y Aššur-bāni-apli parecen haber respetado al reino de Urartu. Si los contemporáneos Argišti II (713-680) y Rusa II (680-ca. 640) estaban empeñados en el norte, fortificando las fronteras con ciudadelas como la de Bastam, en el Irán, es presumible que las relaciones con Asiria fueran pacíficas. Pero en el 614 los medos ocuparon Assur. Y poco después, hacia el 590, medos y escitas arrasaron el eficaz sistema de fortalezas de los valles y montes del reino del norte. El nombre de Urartu incluso desaparecería. En época aqueménida, sobre el viejo país de Urartu crecería la satrapía de Armenia.

El mundo del arte y los artistas urartios

Los artistas y artesanos de Urartu vivieron en un mundo de áspera belleza, en un país de pequeños valles rodeados de montañas difíciles, como dirían los anales asirios. Un país en el que la superficie de los valles resultaba ser el mayor espacio abierto; y los pasos de montaña o las empinadas orillas de rápidas corrientes, las mejores comunicaciones. Era un paisaje que predisponía a la austeridad, a la economía de formas, a la independencia. Pero el espacio era escaso. Dice Th. B. Forbes que la tierra susceptible de cultivo se reservaba para labores agrícolas. Y que nunca se construía en ella.

Templo de Toprakkalesi (siglo VII a. C., según E. Akurgal)





Mas la montaña guardaba muchos recursos. No sólo madera, que por la ausencia de grandes ríos era de casi imposible comercio, sino también distintos metales que nutrían los talleres de los artesanos. Cobre, plomo, varias piritas, pero sobre todo hierro, cuyas mayores reservas —que explican la continua disputa entre asirios y urartios por el control del Irán— parecen haberse encontrado al oeste y sur del lago Van.

La cultura y la política de Urartu tuvieron que adaptarse al entorno físico. Cada valle tendría su fortaleza, y los artesanos vivirían bajo su sombra. Pero no sabemos nada de su situación social, porque casi nada sabemos de la sociedad que los acogía. Un gobierno central, desde luego; una ordenación del territorio también pero, ¿qué nos dice eso de las condiciones de vida del artista?

Tampoco conocemos mucho más del mundo de sus ideas y creencias. En Musasir se elevaba un templo al dios nacional, Haldi, dios del sol y la tempestad al que se dedican las estelas levantadas por los reyes, como la famosa de Išpuini en Kelišin. Y los artistas, como cualquier otro habitante del país creerían en la bondad de los sacrificios de animales al dios. A veces barbudo, a veces imberbe, Haldi aparecía representado de pie sobre un león. Se trataba de un dios guerrero; y en sus templos se dedicaban armas como exvotos u ofrentas. Junto a Haldi su esposa, Arubani, el dios de la tormenta Teišeba, de pie sobre un toro como el antigüo Teššup. Otro dios solar era Šivini y todos los dioses de los países conquistados. Y los artistas creían en ellos, como cualquier otro habitante del país, y los incorporaban a sus objetos. Como las diosas aladas que adornan los grandes calderos de bronce, posiblemente imágenes de la esposa de Šivini.

Un mundo mágico y guerrero, muy distinto al nuestro, impregnaba sus vi-

Arriba, fragmento de una placa de cinturón de bronce. Izquierda, entrada a la ciudadela de Erebuni.

das. Dice B. B. Piotrovsky que, en la ciudad de Teišebani, los arqueólogos soviéticos encontraron colocados cuidadosamente en sus habitaciones, los huesos de las víctimas sacrificadas a la divinidad, terneros la mayoría, los mismos que aparecen en la iconografía con profusión.

Con sus creencias, con su evidente sentimiento de un paisaje difícil al que integran la arquitectura, los artesanos urartios crearon una estética propia entre los siglos IX y VII a. C. Dice M. N. Van Loon que aunque con frecuencia se señala al mundo hitita en la raíz de lo urartio, la distancia en tiempo y espacio es demasiada. El arte urartio crece de modo independiente —lo poco que se conoce de la región durante los milenios anteriores no es significativo—, aunque forme parte de un mundo amplio, el del Oriente Próximo. Si se encuentran huellas hurritas, también se hallan asirias —las más—, iranias y ciscaucásicas. Pero su personalidad se impone, y la mayor prueba es que cualquier observador distingue rápidamente la procedencia urartia de un bronce, una escultura o una arquitectura.

Donde mejor se manifiesta el genio de Urartu es en la arquitectura, asombrosa y perfectamente integrada en el paisaje rocoso. Dice M. N. Van Loon que la construcción de largas galerías descendentes en la roca podría tener un recuerdo palestino, aunque también se desprendería de la pura lógica de las condiciones del lugar de edificación. Y en fin, en sus conclusiones, el historiador holandés llegaría a definir dos estilos en el arte de Urartu: uno, cortesano, que asimila en la escultura la rigidez ar-

quitectónica, noble y elegante en los detalles, enamorado de las criaturas fantásticas, cuidadoso de la estilización, uniforme en el tiempo y en el espacio y amante de la verticalidad y horizontalidad. El otro, popular, difundido en los cinturones de bronce y que supera al cortesano en su fantasía; que tiende a perder de vista los significados de la iconografía noble y que manifiesta un exaltado cariño por los temas ecuestres.

Los artistas de Urartu dejarían su impronta en distintos pueblos, algunos muy alejados. R. Ghirshman hablará incluso de una *koiné* de su estilo; y los grandes calderos de bronce llegarían hasta a Grecia y Etruria, donde el resultado de su influjo es fácil de conocer. Pero claro está, sería en los cercanos, y el Irán en especial, donde se dejaría sentir su peso con mayor evidencia, como señala R. B. Wartke. Medos y persas estuvieron en alguna época bajo su dominio. Y aunque quizá no sufrieran tan fuerte impronta como a veces se dice, qué duda cabe de que la experimentaron y que fue decisiva. Así lo indica, por ejemplo, lo que poco a poco conocemos de la arquitectura meda.

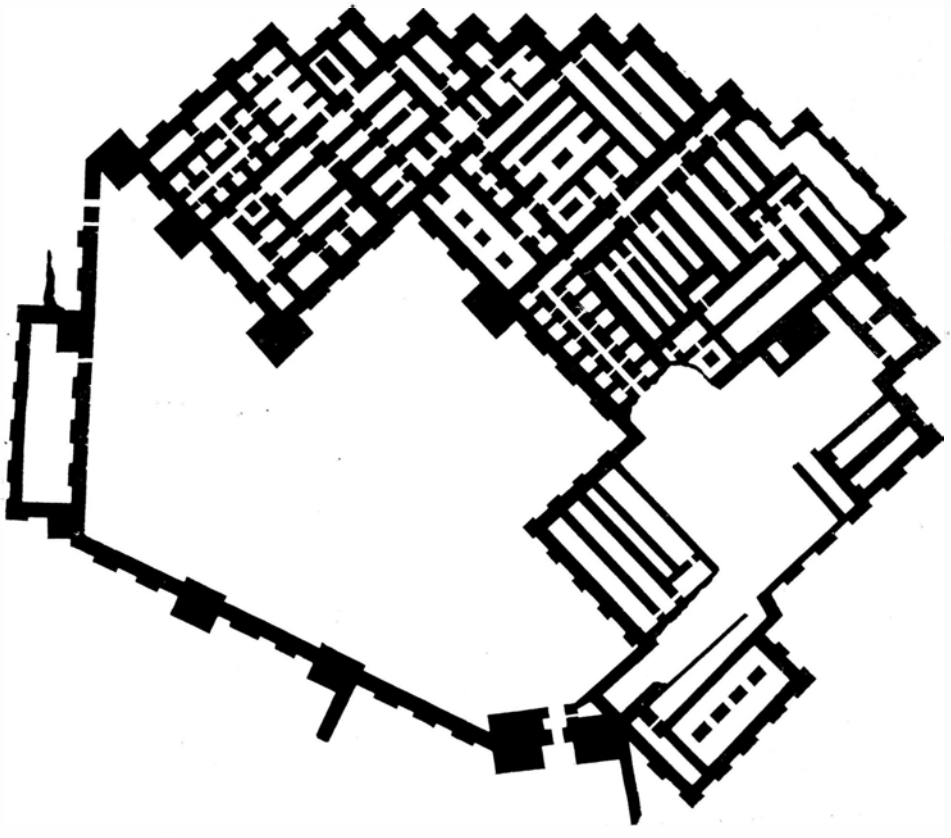
Las realizaciones del arte urartio

Aunque cultivaron con acierto todas y cada una de las disciplinas, los artistas urartios alcanzaron sus mejores resultados en la arquitectura, práctica a la que Thomas B. Forbes ha dedicado una interesante monografía de imprescindible referencia.

Los maestros de obra y artesanos urartios actuaban siempre dentro de una planificación que suponemos real. La elección de puntos elevados y con excelentes vistas obedecía a la función defensiva y de control de la mayoría de los edificios públicos. Si sobrepusiéramos un mapa arqueo-toponímico sobre otro topográfico, comprobaríamos que las ciudades, fortalezas, castillos y puntos defensivos forman una red que asegura firmemente todo el país. Una red que obedece a un plan riguroso. Lo mismo que si consideramos un asentamiento cualquiera, Teišebani, Çavustepe o Bastam, por citar todas las áreas, comprobamos que un trazado ortogónico se impuso a una geografía agreste, adaptando si era preciso las irregularidades insalvables.

En el capítulo de materiales, la arquitectura urartia utilizó profusamente la piedra, el adobe y la madera. La piedra más usada es la local, especialmente la andesita. Pero a veces y con destino a fines especiales, como bloques de inscripciones, se importaban piedras singulares; la arenisca roja y la toba. Esta última, procedente del monte Ararat, se emplearía hasta en la lejana Bastam. Otro elemento de construcción era el adobe, sobre el que se han realizado algunos estudios a cargo, fundamentalmente, de K. L. Oganesian. Los maestros urartios fabricaban adobes muy variados, de formas cuadrangulares, rectangulares y distintas medidas, con los que construían muros de 1,70 hasta 12 metros de anchura. La madera, en fin, profusamente utilizada en palacios y edificios públicos como soporte recto y como base de los pisos altos y tejados, era de pino, álamo, haya, fresno y roble. Para el trabajo de la piedra, los maestros requerían cinceles de muy distintos tipos, abrasivos y mazos bien documentados. Con ellos se consiguieron bloques bien emparejados —un carácter muy peculiar de la arquitectura urartia—, con ajustes perfectos que no precisaron el uso de grapas metálicas.

Dice Th B. Forbes que la mayoría de las fortificaciones urartias levantadas en las crestas de las montañas, eran de tres tipos: grandes fortalezas con palacios, sin palacio como centros regionales, y pequeños fuertes en las rutas de comunicación y puertos de montaña. Las murallas, construidas en adobe con revoco, se asentaban sobre un zócalo de piedra de basalto, caliza o andesita en el lienzo visto, con relleno de piedra menuda. El zócalo, de unos 3 a 4 metros de anchura y 1 metro de altura, apoyaba directamente sobre la roca base en la que a veces se hacían unos surcos o peldaños de apoyo. La fachada aparecía rota por torres y contrafuertes, coronado todo por un parapeto almenado. Tal vez el relieve de Dūr Sarrukin sea una buena imagen de las fortificaciones urartias. Th. B. Forbes recuerda que Sargón, en el relato de VIII Campaña, da



Planta de la ciudadela de Teišebani (siglo VII a. C.), según K. L. Oganesian

unos datos que sugieren murallas de 4 metros de anchura y de unos 16 de altura, que situados en un pico montañoso nos darían idea del formidable aspecto y capacidad del sistema defensivo del reino

Uno de los conjuntos fortificados mejor estudiados ha sido Teišebani, en Armenia, muy cerca de Erevan, bien conocida gracias al trabajo de B. Piotrovskii y K. S. Oganesian. Fundada por Rusa II (685-639) como capital administrativa, constaba de ciudadela y una ciudad de 30 a 40 hectáreas, cuyo recinto de protección nunca se terminó. Debió de destruirse hacia el 590 a. C., cuando los medos, apoyados por tribus escitas, decidieron extender su Imperio.

El zócalo de Teišebani tiene dos metros de altura y tres y medio de grosor. El resto era de adobe. La planta presenta un trazado sorprendente; al oeste, un gran patio al que se accede por una puerta poderosamente fortificada y una poterna. El gran edificio opuesto, en piedra hasta dos metros, era en realidad, según Piotrovski, una plataforma —que debía tener una rampa de adobe—, con salas de habitación y almacenes a los que se accedía desde arriba. Las que sirvieron realmente de base estaban rellenas de cascajo.

Otro lugar sorprendente es Çavustepe, al sureste del lago Van, edificada por Sarduri II (764-735). Lo irregular del relieve obligó allí a cortar la roca para asegurar el asiento de muros y edificios. De trazado alargado, la planta presentaba una ciudadela inferior y otra superior encima. Abajo, un palacio con espacio central de pilastras y un pasaje de unos 70 metros, en adobe, que le unía con un templo de aspecto característico. Arriba, un conjunto de templos. En la mis-

ma Turquía, la célebre Van Kalesi, la antigua Tušpa, todavía no ha sido excavada; pero sus muros, aprovechados y reconstruidos en otra épocas, aún se yerguen impresionantes.

Por fin, en el territorio iraní, W. Kleiss ha trabajado en la fortaleza de Bastam, fundada por Rusa II según inscripción hallada *in situ*. Se trata de un complejo de 850 por 400 metros, formado por tres ciudadelas en realidad, superior, media e inferior que, sin embargo, fueron pronto destruidas y nunca reocupadas. Sus sistemas de puertas fortificadas, sus distintos lienzos a diferentes alturas y la perfección de sus drenajes la hacen, sin duda, el mayor centro urartio del Irán.

En la arquitectura palatina, los maestros de Urartu usaron técnicas semejantes: zócalos de piedra y muros de adobe. Los pavimentos solían hacerse de arcilla, cubiertos con esteras de cañas y juncos. En los pisos superiores se utilizaban las vigas de madera cubiertas por capas de esteras, ramitas y arcilla. Por supuesto, los palacios presentan plantas cuidadas, con salas de columnas o pilares de dos o más filas, como en Altintepe II. En su interior se decoraban con relieves en piedra, piedras incrustadas y pinturas murales, más difundidas, y que según Th. B. Forbes —siguiendo a Th. Özgüç—, podrían haber tenido la misma función decorativa que los ortostatos en Siria y Asiria. Como ejemplos podrían considerarse el de Armavir, con varias salas de pilares, Bastam, Altintepe y otros.

La arquitectura religiosa ha sido ya mencionada. El modelo más típico es un templo cuadrado, con una sola cella y una entrada, dotado de gruesos muros de adobe sobre zócalo de piedra muy bien cortada. El interior se decoraba con pinturas y recibía la luz de la misma puerta, lámparas y, tal vez, ventanas. El templo de Altintepe es el ejemplo clásico de arquitectura religiosa urartia. En un patio de 27 por 27 metros, con un pórtico con columnas de 4,50 metros de alto que creaba un pasillo pavimentado con losas, se levantaba la cella de 5,20

Van, ladera septentrional. Santuario de Sarduri II al pie de la muralla medieval.

metros de lado, con muros de 4,35 de grosor. El zócalo de andesita se cuenta entre los mejores trabajos de los canteros urartios. Dentro, los muros de adobe estuvieron pintados con motivos geométricos en rojo, blanco, negro, azul y marrón. Este tipo de templo tendría una clara influencia positiva en la arquitectura religiosa aqueménida, aunque ésta prefiriera la piedra sobre el adobe.

Capítulo de la arquitectura religiosa es también la funeraria, en la que Urartu se distinguió. Por supuesto, lo que más llama la atención en una historia del arte son las tumbas excavadas en la roca, puesto que las sencillas de cremación, en urnas y aprovechando huecos entre las rocas, no tienen un significado estético. Las primeras son de tipos muy diversos pero, en general, contamos con una plataforma de entrada que llevaba a una o varias salas rectangulares o cuadradas. La semejanza entre esta disposición y la posterior utilizada por los aqueménidas, creo que no necesita demostración. Los interiores —recuerda Th. B. Forbes— están bien acabados, con elementos estructurales en relieve sugiriendo las vigas. Los ejemplos más famosos están en Van Kalessi, en la cara sur de la roca. Y la más importante de ellas, acaso la tumba del rey Argisti I, cuyos anales aparecen grabados en la fachada, tiene una cámara principal de 10,50 por 6 metros y 3,50 de altura, con 10 nichos y 4 salas menores también con nichos.

La arquitectura doméstica, en fin, se construía también en adobe sobre zócalo de piedra. K. L. Oganesian, gracias a su estudio sobre el conjunto de Teišebani, propone tres tipos de casas con patio y habitaciones.

Naturalmente, los artistas y artesanos de Urartu tuvieron también talleres dedicados a la pintura, la escultura, el metal, el marfil, la madera, las piedras duras, la cerámica y muchas otras actividades prácticas y suntuarias. La pintura por ejemplo, la conocemos sobre todo por lo encontrado en la antigua Erebuni, cuyos edificios públicos se decoraban en su interior con temas geométricos, botánicos y antropomórficos. Un muro presentaba un programa decorativo completo que, como señala M. N. Van Loon, recuerda en todo a las pinturas del palacio de Aššur-nasir-apli II en Kalhu. En general, la pintura de templos y palacios recuerda a la asiria. El historiador holandés concluye, con razón, que sólo en los detalles ornamentales y en las convenciones de representación resurgen los rasgos puramente urartios. En cerámica destaca la roja pulimentada y los rhyta en forma de bota, de los que Teišebani dio curiosos ejemplares.

La escultura y el relieve no han dejado tampoco numerosos ejemplos. Sólo es famoso el relieve de Adilcevaz, esculpido en bloques que debieron figurar en la ciudadela, flanqueando una entrada. Se trataba de dos dioses de pie sobre sendos animales simbólicos. El más completo, Haldi, sin barba y con la túnica abierta, se levanta sobre un toro. A los lados, probablemente, árboles de vida que parecen espadas o puntas de lanza, la misma que remata el templo de Musasir en los relieves sargónidas.

En marfil, hueso y madera, los artesanos urartios realizaron obras de interés, de las que también han llegado escasas muestras hasta nosotros. En Teišebani aparecen tarros de perfume y peines, colgantes, mangos de cuchillos y adornos en hueso, cuerno y marfil. En Toprak-Kalesi y Altintepe se han hallado interesantes leones de marfil que presentan una personalidad más acusada que los trabajos de pintura o relieve.

Pero en fin, donde los artistas de Urartu dejaron una obra abundante y sólida fue en el trabajo del metal. Cascos, escudos, armas, arneses de caballo, estatuillas, cinturones y grandes recipientes, los famosos calderos de bronce con prótomos de toro o animales fantásticos. Tan importante es la artesanía del bronce que, como dice M. N. Van Loon, por sí sola es una fuente primaria para el conocimiento del arte urartio. Las estatuillas, por ejemplo, de dioses en pie o sentados, o de toros y genios alados, con rostros y detalles incrustados, presentan rasgos de inconfundible sabor urartio. Los calderos con trípode, visibles en los relieves asirios de Dūr Šarrukin, usados para agua o vino y aparecidos en palacios, templos y tumbas, se convirtieron en apreciado botín de las fuerzas asirias. Su gran tamaño de hasta 1,68 metros de diámetro; habla de la capacidad técnica de los artesanos.

Las armas, arneses y cinturones, tan numerosos, nos remiten a una sociedad guerrera por excelencia. Piezas excepcionales son los escudos de bronce hallados en Teišebani, dedicados al dios Haldi por Argišti I y Šarduri I. Los escudos presentan cenefas concéntricas de toros, leones, elementos ornamentales y, en el exterior, una larga inscripción dedicatoria. Los cinturones de placas de bronce fueron muy populares. En su decoración los urartios tomaron pronto temas cuya procedencia sería ciscaucásica pero, por lo común, mantienen los mismos motivos que en el resto de su arte.

Mannai. Una tierra disputada

Desde la época de Šulmānu-ašarēd III (858-824) los anales asirios citan con frecuencia entre los pueblos de los Zagros, una nación especialmente belicosa y salvaje: Mannai. Con unos límites imprecisos pero, en cualquier caso, situados al sur y sureste del lago Urmia, estos montañeses bárbaros, criadores de caballos, se veían rodeados por Urartu, Asiria, las gentes del Luristán y las tribus medas.

Algunos autores apuntan hacia un cierto parentesco manneo con los hurritas del II milenio. Pero nada hay que lo avale con certeza. Y la iconografía del cuenco de Hasanlu no parece ser una prueba concluyente. Los manneos vivían entre varios fuegos. Lo poco que sabemos de su historia es en función de su participación en las alianzas o en las guerras que los asirios y urartios disputaron en la montaña. Los reyes Minua y Argišti ocuparon parte de Mannai y llegaron a hacer prisionero a su monarca, Aza. Šarduri II acometió no pocas destrucciones y deportaciones, a las que Sargón II, con su VIII Campaña en 714 a. C. puso fin, firmando una alianza con Ullusunu de Mannai. Sin embargo, Ašsur-aha-ddin habría de combatirlos, tildándolos de bárbaros intratables. Luego, la memoria de Mannai se perdería en el olvido.

Hablar de un arte manneo podría resultar arriesgado. Y ello porque sólo contamos con dos lugares conocidos: Hasanlu y Ziwīye. Pero al menos éstos nos fuerzan a concluir lo que parece lógico. Que además de las propias tradiciones recibieron influencias asirias, urartias y escitas; y que situada Mannai en una región transitada por las grandes rutas del comercio internacional, allí recibieron objetos y materiales muy distintos que, pese a lo rústico de sus costumbres, ejercerían algún peso en la dulcificación de su arte.

Hasanlu era una pequeña ciudad del valle del Solduz, al suroeste del lago Urmia, protegida por una ciudadela. El lugar fue visitado por A. Stein en 1936, pero salvo algunos trabajos a cargo de M. Rad y A. Hakemi entre los años 1947-49, no sería estudiado verdaderamente hasta la concesión del sitio a la misión estadounidense que, dirigida por R. H. Dyson, no finalizaría su proyecto hasta 1974. Las conclusiones obtenidas son, en cierto modo, la imagen más aproximada posible al arte manneo.

La ciudad exterior carecía de protección. En caso necesario, la población debía recogerse tras las gruesas murallas de la ciudadela, de unos tres metros de anchura y cerca de nueve de altura. Grandes torres y contrafuertes, a distancias iguales, redoblaban la seguridad del muro cuyo sistema, como sugiere E. Porada, era muy semejante al urartio. En el interior, las influencias se hacen notar mucho más.

Las estructuras descubiertas por R. H. Dyson en el interior de la ciudadela parecen formar un conjunto palatino de múltiples unidades. Los rasgos más carcterísticos son las diversas salas de columnas con bancos corridos y adosados al muro. Planta y técnica recuerdan sobradamente a ciertas salas de los palacios de Urartu. El gran edificio sur, sin embargo, es considerado como un templo en función de la hornacina y cámara del muro opuesto a la entrada y algunos hallazgos significativos. En el momento de la destrucción un numeroso grupo de mujeres, adolescentes la mayoría, fueron asesinadas cerca de la entrada cuando, según R. H. Dyson, buscaban refugio.

Al comienzo del capítulo evocaba la muerte de un saqueador que trataba de huir del palacio con un vaso de oro envuelto en un lienzo. Se trata del célebre

Chapa de oro con relieves procedentes de Ziwīye (primera mitad del siglo VII a. C.). Museo del Louvre, París

cuenco o taza de Hasanlu, sobre el que tanto se ha escrito; una obra singular realizada en oro. La superficie exterior es una sucesión de figuras mitológicas y divinidades que parecen remitirse al mito hurrita de Kumarbi. Pero los detalles parecen iranios, en opinión de E. Porada, que considera debe datarse en torno al año 1000, aunque estuviera en uso en el Hasanlu IV del 800 a. C.

También son destacables los rhyta de bronce, los trabajos en marfil y los recipientes en *azul egipcio* que hablan de amplia utilización de la vía comercial.

Otro de los lugares ligados de algún modo a Mannai es el mítico Ziwīye, una colina fortificada situada al sureste del lago Urmia. Su nombre es famoso porque a fines de los años cuarenta se descubriría un tesoro o ajuar que, según parece, se encontraba en el interior de un gran recipiente alargado de bronce, en cuyo borde se habían grabado filas de iranios portando tributos a funcionarios asirios. No obstante, las circunstancias del hallazgo y su salida al mercado de antigüedades hacen pensar que muchos de los objetos ligados al tesoro no pertenecían a él, ni incluso a Ziwīye.

Entre los más llamativos hay que destacar un pectoral de oro con temas mitológicos orientales de procedencia asiria e irania, una placa de oro con ciervos y cabras acurrucadas de aire escita inconfundible —sobre la que volveremos más adelante— y muchos otros objetos de estilo semejante. Algunos autores tienden a pensar que nos encontramos ante los mejores frutos de un arte local, con fuerte influencia asiria y con aportaciones urartias y de las estepas. No obstante, R. Ghirshman atribuía el conjunto a un príncipe escita, señor temporal de lugar.

Medos y persas en el Irán

Escalera oriental del acceso a la apadana en Persépolis con relieves de guardias persas y medos (foto: Lucio Ruiz Pastor)

HACE muchos siglos ya, los viajeros que en caravana iban de Hamadán a Kermanshah, al llegar a la altura de la gran roca de Bīsutūm, solían llamarse entre sí la atención. Arriba, a unos 25 m de altura y en un lugar del todo punto inaccesible, se divisaban unas figuras esculpidas y, debajo y a los lados, lo que parecía ser una larguísima inscripción. Invocando a Alá, los caminantes seguían su ruta, maravillados por el extraño monumento. Pero nadie sabía qué era aquello.

Largo tiempo después, otros viajeros europeos tomarían notas y dibujos de la sorprendente roca, como el célebre R. Ker Porter que, en 1818, trazó una inquietante aguada del roquedal de Bīsutūm, hoy en el Museo Británico. Los curiosos tenían la plena certeza de que aquella inaccesible inscripción debía contener una importante información de la historia persa. Por eso, cuando E. Flandin y P. Coste viajaron a Persia en 1840, intentaron copiarla sin resultado. E. Flandin recordaría en su obra que la repisa era tan estrecha, que se veía obligado a permanecer casi pegado contra la pared: *a pesar de mis esfuerzos, sólo pude constatar que las inscripciones son todas cuneiformes; grabadas en siete columnas de 99 líneas.* Ya se sabía algo más, pero el misterio continuaba.

Pocos años más tarde, un antiguo oficial y entonces representante diplomático inglés en Bagdad, H. C. Rawlinson, consiguió realizar una copia total de las inscripciones gracias a su extraordinaria agilidad y a la ayuda de un muchacho kurdo. Y siguiendo el camino iniciado por G. F. Grotefend, en 1846 daría a la luz un libro con el desciframiento del texto más sencillo de los tres existentes, escrito en alfabeto silábico cuneiforme y lengua persa antigua. Este sería luego la clave para el desciframiento del babilónico y el elamita. Aunque de momento, el esfuerzo de H. C. Rawlinson

daba un fruto maravilloso: la misteriosa inscripción de Bīsutūm hablaba en la lengua de los antiguos persas, la del mítico Ciro y los rivales de Grecia, y lo hacía así: *Yo soy Darío, el Gran Rey, Rey de Reyes, Rey de Persia, Rey de los países, hijo de Vištaspa, nieto de Aršama, un Aqueménida...* Las columnas de Persépolis, las ruinas de Pasargada y Ecbatana, de Susa, de tantos otros lugares tenían ya una voz: la voz de un aqueménida.

Una historia legendaria

Aunque todavía no sepamos con absoluta certeza cómo y cuando se produjo la indo-iranización del Irán, sabemos al menos que en torno al 900 a. C., las fuentes asirias sugieren una dominancia etno-lingüística distinta a la hasta entonces conocida en la región.

La primera mención a los medos se remonta al reinado de Šulmānu-ašarēd III. Pero pronto, como indica M. Liverani, recogemos indicios de muchas otras naciones dispersas por el Irán: persas en la región de Anšan —sobre todo, tras la liquidación del reino elamita por Aššur-bāni-apli—, arios, drangianos y aracosios en el Irán central, hircanios y partos al este del Caspio y otros.

Pastores de bovinos, cabras y sobre todo caballos, poco a poco se fueron asentando y diversificando su producción de recursos. Entre todos los grupos, dos parecen haber tenido especiales condiciones: los medos y los persas.

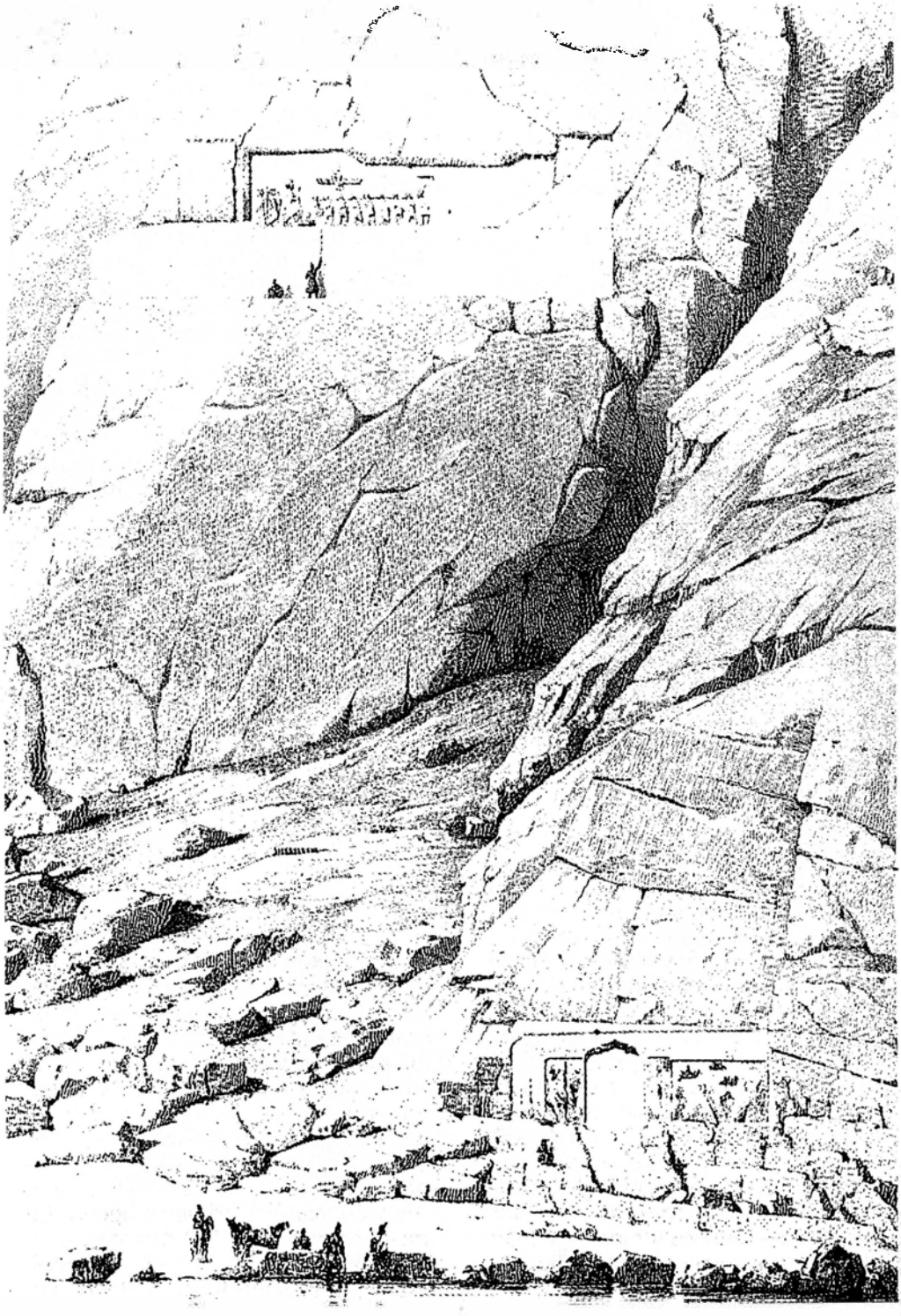
El reino medo debió irse formando al este de Mannai, entre los Zagros y el desierto. Su historia, popularizada por Heródoto, debe revisarse a conciencia, pues las imprecisiones y errores por él transmitidos son abundantes en el capítulo medo, mientras que los documentos asirios se ajustan con mayor fidelidad. Por ellos sabemos que en el 715, Sargón (721-705) capturó y deportó a Hamat a un tal Dahyuka, jefe de los medos, que en opinión de R. N. Frye debía intrigar en apoyo de Urartu. Pero como en época de Aššur-aha-iddin (680-669), hacia el 670, varios reyezuelos medos de los Zagros centrales juraron fidelidad al rey de Asiria, resulta evidente que todavía no estaban unidos.

Al líder de la revuelta contra los asirios, Kaštariti, se atribuyó la alianza de medos, manneos, cimerios y persas. Pero el verdadero fundador del efímero imperio medo sería Ciaxares, que aprovechándose de la guerra civil asiria a la muerte de Aššur-bāni-apli, expulsó a los escitas, amplió sus Estados por el este y, cuando los asirios combatían contra Nabū-apla-usur, con una brillante maniobra —en palabras de M. Dyakonov—, cayó sobre Aššur y la destruyó. El rey babilonio corrió a participar del triunfo y, entre las ruinas de la milenaria capital asiria, se pactó la alianza entre medos y babilonios. Pocos años antes de morir, el rey medo consiguió frenar las veleidades de los persas que, desde la lejana región de Anšan, pretendían alianzas con Babilonia.

La historia de la Media independiente se acercaba a su fin. El nuevo rey, Astyages, desde su capital de Ecbatana parece haber dominado un imperio que cubría la mitad de Anatolia, todos los Zagros, el Elburz y, probablemente, incluso la Bactriana. Cierto que, pese a su extensión, no estaba muy habitado y no tenía la cohesión de un verdadero imperio, aunque también es cierto que por sus características y el componente mayoritario de su población, próximo cultural y lingüísticamente, facilitaría los pasos primeros de un hombre nuevo, Ciro. Porque en el año 559 llegó la hora de los persas.

Dice R. N. Frye que en la figura de Ciro II el grande se integra una gran parte de los mitos indoeuropeos. Y, verdaderamente, Ciro parece haber sido un príncipe personal y políticamente fuera de lo común. Pocas figuras de la humanidad han conseguido tan sólida y positiva estima en las leyendas y en la historia. Y no puede ser casual la alta valoración que merecería a hombres como Heródoto o Jenofonte. Persia estaba regida por la dinastía aqueménida, sometida y emparentada con la meda. Aunque no lo sabemos con seguridad, puede que hacia el 559 Ciro llegara al trono. Pero lo que sí sabemos con certeza, gracias a la crónica de Nabū-na'id —muy útil para los primeros hechos de Ciro—, es que en el 550 derrotó y capturó a Astyages. A partir de entonces, medos y persas formarían un todo indi-

Dibujo de Flandin sobre el lugar de Behistun



Friso de los arqueros procedente de Susa (Museo del Louvre, París)

Restos del período V de Godin Tépé

visible y rector de lo que sería el mayor imperio conocido hasta entonces. Luego, en un orden que todavía se discute, ocuparía el resto de Anatolia —incluida la Jonia— y probablemente aseguró las regiones remotas del Irán; Bactriana, Sogdiana e incluso las cercanías del Valle del Indo. Y en el 539, sin casi lucha ni resistencia —como dice la crónica de Nabū-na'id—, entró en Babilonia. Su muerte en combate contra los masagetas terminó de acuñar la imagen de príncipe ideal, noble, valeroso, tranquilo y pacificador. Y así quedó para la historia.

De su hijo Cambises, conquistador de Egipto en el 525 a. C., la imagen es muy negativa. La razón acaso —escribe P. Briant— la intencionada oposición de estereotipos —buen Ciro, malvado Cambises— perfilada por Heródoto, dependiente en este caso de sus fuentes orales egipcias, hostiles quizás sobre todo por las medidas que introdujo sobre reducción de las rentas y tierras de los templos. En cualquier caso, su reinado acabó pronto. Alarmado por la usurpación dirigida por el impostor, el mago Gaumata, se puso en marcha hacia el Irán. Pero a mitad de camino murió.

Los hechos posteriores son conocidos ya no sólo por Heródoto, sino también por la famosa inscripción de Bīsitūm. Ella nos cuenta que Darío y otros nobles persas que le apoyaban vencieron al usurpador y sus cómplices, restaurando en el trono a los aqueménidas. En 519 a. C., restablecida la situación, atacó a los escitas en el lejano sur de Rusia; aseguró después Egipto y ocupó la India. La última expedición, a Grecia, fracasó sin embargo en el 490 a. C.

Los sucesores de Darío —que además organizó el imperio persa en todos los terrenos—, aunque grandiosos, fueron una cadena de monarcas sin verdadero relieve. Y algunos, como Jerjes (486-465), nos son bien conocidos por sus inútiles luchas con Grecia. Sin embargo, desde entonces se inicia esa larga relación paralela y pacífica entre griegos y persas, que tanto facilitaría des-

pués los planes de Alejandro. Porque a corto plazo, el rey de Persia se convertiría en refugio de perseguidos y buen mecenazgo de artesanos y artistas.

El inmenso imperio no era tan fuerte como parecía. Artajerjes II (405-359) tuvo que enfrentarse a su hermano Ciro quien, pese a su valía personal, fracasó y murió. Falto de fuerza real —Agesilao, un rey espartano, le puso en serios apuros—, Artajerjes supo, sin embargo, comprar voluntades con el oro. Mas cuando todo parecía ir bien, los sátrapas se rebelaron proporcionando nuevos quebraderos de cabeza que ocuparon sus últimos días. Los últimos monarcas, Artajerjes III (358-338) y Darío III (335-331) parecen reaccionar. Pero la impresión era falsa. El primero consiguió aplastar a los últimos rebeldes. El segundo apenas tuvo tiempo de reinar. En el año 334 Alejandro de Macedonia entraba en Asia.

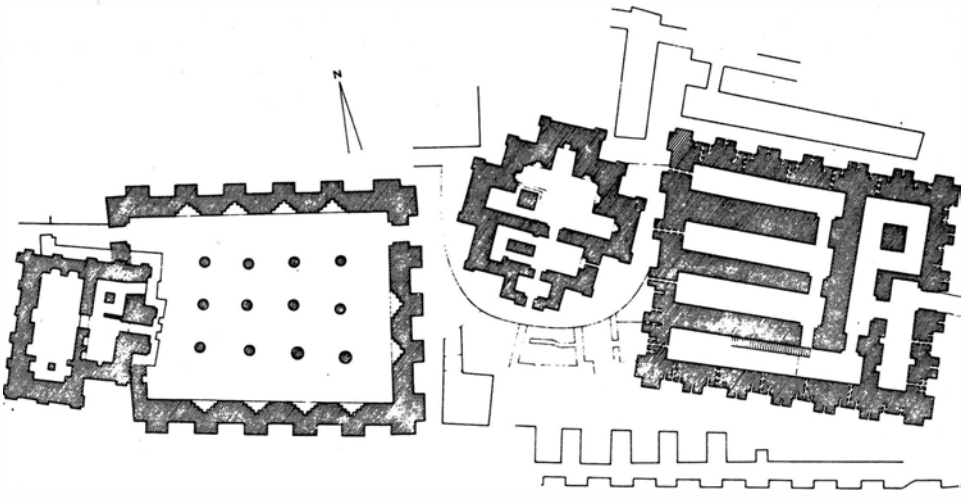
En torno a un arte medo

Es evidente que por su situación geográfica y temporal, el reino medo debió de jugar un curioso papel intermediario entre el remoto Irán del noroeste y el arte aqueménida de los siglos VI, V y IV a. C. Razón básica por la que el asunto no puede ser en modo alguno dejado aparte. Tiempo atrás, E. Porada se quejaba de la imposible descripción del arte medo a causa de la rarísima documentación fiable. Y aunque en los años siguientes se excavaron algunos sitios en el corazón de la antigua Media, como Nuši Yan, Godin Tépé y Baba Yan, todavía en 1985 I. M. Dyakonov habría de insistir en lo poco que conocemos del arte y la cultura material de los antiguos medos. No obstante, algo podemos decir.

R. Ghirshman atribuía a los medos una curiosa serie de tumbas excavadas en las rocas de sus montañas. Las principales eran la de Kizkapan en el Kurdistán iraquí y las de Fahrāqāh, Ferhād, Sakawand y Dukkān-i Dāūd en el Irán. Como apunta no sin cierta ironía R. N. Frye, la atribución a los medos se hizo simplemente porque en la comparación con las más elaboradas del Naqš-i Rustam aqueménida, la pobreza técnica de las supuestas medas sugería una cronología anterior. Aunque tal datación todavía se repite aquí y allá, lo cierto es que en un detalladísimo estudio, H. von Gall proporcionó las suficientes evidencias como para concluir que las tumbas rupestres de la Media eran copias mediocres de los reales aqueménidas, y que por tanto debían datarse en el último período de la monarquía persa, cuando jefes locales medos pudieron tener el capricho de construirlas. Pero, como dice E. Porada, ya sean de época meda o aqueménida, las tumbas citadas no son puramente medas.

Creo que con independencia de la cronología que se les dé, las tumbas de Media recogen en esencia lo que debió ser su arte. Lo primero es notar que las tumbas excavadas en la roca no eran conocidas en el Irán pre-medo/aqueménida, pero sí y profusamente en Urartu. Probablemente la idea llegó a Persépolis a través de los medos. No obstante, en la tumba de Kizkapan, por ejemplo, R. Ghirshman veía un recuerdo del mundo escita en el techo, que imita una cubierta de troncos. Y salvo en las de Sakawand, tan pequeñas que recuerdan a un simple osario, la planta de estas tumbas no deja de poseer una cierta elaboración: fachada de columnas, saledizo que protege la entrada y dos cámaras, a veces con columnas, donde dos y tres fosas excavadas en la roca manifiestan un uso múltiple. R. Ghirshman pensaba que éstas habían sido las tumbas de los reyes medos. Pero ninguna inscripción lo avala, y si se aceptan los argumentos de H. von Gall, debemos concluir que, como mucho, en ellas se recoge algo del sentir medo pero, eso sí, influido ya por lo aqueménida. ¿Seguimos pues con la ignorancia del arte medo? Creo que, bien al contrario, hoy contamos ya con elementos novedosos.

Entre los años 1967 y 1977, D. Stronach dirigió la excavación de Tépé Nuš-i Yan, una pequeña colina natural situada a unos 60 km al sur de Hamadan. En su cumbre, una plataforma de 80×30 m, los estudiosos encontrarían los restos de cuatro edificios monumentales que, por las condiciones de su hallazgo y las estructuras relacionadas, se



Conjunto de edificios medos en Nuš-i Yān, cerca de Ecbatana (siglos VII-VI a. C.), según M. R. Roaf y D. Stronach

revelarían como un verdadero misterio. Según D. Stronach los cuatro edificios medos que coronan la colina siguiendo una disposición longitudinal, no fueron de construcción simultánea, aunque sí llegarían a estar en uso a la vez. En torno al 750 a. C. en el extremo este de la colina se construyó una fortaleza. Más tarde vendría un templo del fuego en el centro y, al oeste, una gran sala de columnas —precisamente un edificio más tardío— que se adosaría a otro templo del fuego anterior. Construida en adobe, la fortaleza medía unos 22 × 25 m. Sus fachadas presentaban entrantes y salientes, y en el interior se advierte la existencia de un piso superior y salas muy alargadas. En el extremo oeste, un edificio pequeño, con dos salas y fachadas muy parecidas a las de la fortaleza, se identificó como un templo del fuego. Delante, bastante después, se adosó una luminosa sala, cuya techumbre estaba sostenida por doce columnas de madera dispuestas en tres filas de cuatro. Desde la sala se bajaba a un túnel de 20 m de lado, 1,70 de alto y 1,80 de anchura, de destino desconocido, acaso ligado a cultos o pruebas iniciáticas. Por fin, en el centro se levantó lo que parece haber sido el edificio más interesante, un templo del fuego de complicada fachada exterior y tres espacios —el principal triangular— en el interior. Según D. Stronach, el templo debió ser clausurado ritualmente. Así las habitaciones fueron llenadas con piedra de esquisto hasta una altura de 6 m. Luego, todo se cubrió con adobe y esteras.

Decía R. Ghirshman que el templo de Nuš-i Yan debió de ser uno de los daivadana destruidos por Jerjes en su campaña contra tales cultos. Pero D. Stronach apunta la inexistencia de destrucciones intencionadas. Sólo hacia el 650-600, el lugar se abandonó.

Más o menos en la misma época en que D. Stronach trabajaba en Nuš-i Yan, T. C. Young y L. D. Levine excavaban la ciudadela de Godin Tépé cerca de Kangavar. El segundo y último nivel se remonta a los siglos VIII-VII a. C., la época meda, y proporcionó un curioso edificio compuesto por una gran sala de 31 columnas de madera —de 25, 15 × 25,70 m—, con bancos corridos adosados a los muros N, E y O. En el centro del banco norte se distinguía un lugar elevado. A los lados, otras salas de columnas de madera y otros espacios. Todo venía protegido por un muro de 2,30 m de anchura y varias torres.

Por fin, en Baba Yan Tépé, cerca de Nihavend, por los mismos años, C. Goff Meade descubría lo que podría haber sido una casa señorial fortificada, de en torno al siglo VIII a. C. Allí, en el último nivel, el patio primero se convirtió en sala de columnas.

Los tres conjuntos de edificios citados

constituyen el primer ejemplo bien datado y atribuible a los medos. Y ello porque la cerámica de la época es típica de la región de Hamadán —que, no lo olvidemos, encierra a la antigua Ecbatana—; pulimentada de color rojizo o blancuzco, con cuencos de asas horizontales y jarras de asas verticales. En segundo lugar, porque en sus salas de columnas se perciben dos cosas; la influencia de las salas de pilares de Urartu, patente ya en la mannea Hasanlu, y el posterior desarrollo de la arquitectura aqueménida de Pasargada, Persépolis o Susa. Algo presumido teóricamente por la historiografía en el arte medo y que así se confirma: el papel de recepción de las influencias meridionales, su maduración y su transmisión al ámbito persa. Porque es evidente que las rústicas ideas de Hasanlu, Godin o Nuš-i Yan respiran ya un aire nuevo.

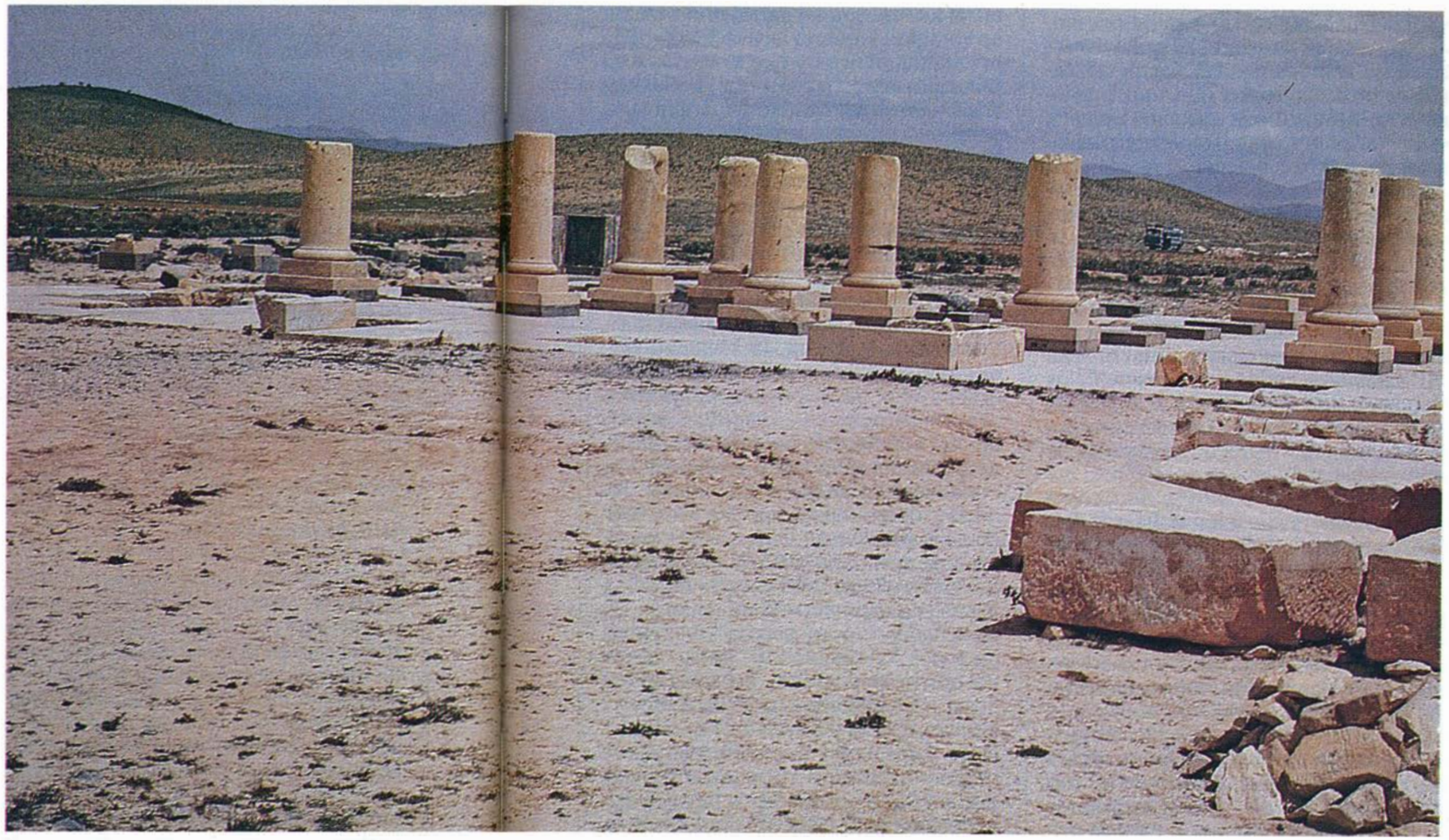
Recuerda E. Porada que, cuando Ciro conquistó Ecbatana, se llevó a Anšan y como botín los tesoros de plata y oro del rey. Tal cuenta al menos la crónica de Nabū-na'id. Si ello es así, podríamos pensar que los medos fueron orfebres de calidad. De hecho, la aristocracia meda era famosa por su lujo que, probablemente, se manifestaba también en tejidos, muebles y objetos de madera que no han llegado hasta nosotros.

Las raíces del mundo y el arte aqueménida

Los niños persas abrían los ojos a la luz brillante de la Parsua, una alta meseta entrecruzada de montes y rodeada por los brazos de los Zagros. Sus tribus, localizadas por los textos asirios del siglo IX en la región de Kermansah, habían llegado hasta allí en una fecha que ignoramos. Pero allí por fin y con su rey Kuraš —Ciro I— entraron en la historia.

En aquella gran meseta cruzada por el río Kur, antigua tierra de Anšan, las distintas tribus de Pasargadas, Marapios, Maspios y muchas más, vivían en buena vecindad. Seca y calurosa, en las alturas aún se veían bosques y, más arriba, los pastos de verano. Porque muchos eran pastores. Pero pronto también agricultores y artesanos, bañados todos por la luminosa luz y el azul limpio del cielo de la Parsua. Por fuerza, esa luz radiante y el fuego habían de ser valores venerados.

Aunque las gentes de la Parsua tenían en torno a sí todos los materiales precisos para desarrollar un arte —canteras en los montes, madera, suficientes arcillas y barros para los ladrillos y adobes—, pese a que las viejas pistas —que desde el Irán interior y por la región de los Pasargadas cruzaban el corazón de la Parsua, para subir a la Susiana o el Luristán—, les podían llegar materias lujosas e influencias, y aunque ante sus ojos tenían a la vieja Anšan, todo llevaría a suponer que como dice H. Frankfort, los persas ignoran el arte monumental, antes de que su rey Ciro II conquistara el trono de Babilonia. Pero también es cierto que al igual que los



Entrada de columnas al palacio P de Pasargada

medos, los persas hubieron de saber antes, y mucho, de palacios y monumentos en Asiria y Urartu.

Dice A. Godard que en Pasargada, el primer conjunto palatino citado en una historia del arte persa, el palacio de Ciro presenta un perfecto cuidado, elegancia y finura, cualidades siempre presentes en el arte persa. Pero que pese a la tentación de atribuírselas desde su origen, lo cierto es que no hay —termina el autor— generación espontánea posible. Tiene que haber habido intentos anteriores, tanteos, experiencias. Por otra parte, suele decirse que la civilización persa es una civilización de síntesis. Pero cuando Ciro construyó su palacio, entre 559 y 550 a. C., aunque en Pasargada trabajaran canteros sardos según ciertas marcas halladas en las piedras, ni Lidia ni la Jonia eran todavía posesión persa. Es decir, todavía Ciro no contaba con los recursos ni los medios que Darío movilizaría en el célebre documento de Susa, traducido por F. Vallat. Pero sí contaba con artesanos experimentados de su propia nación.

R. Ghirshman atribuye a los primeros monarcas persas ciertas terrazas construidas con piedras en parte ciclópeas. Los lugares de Masjid-i Sulaiman y Bard-i Nishandeh guardarían los restos de esas grandes plataformas, dotadas de escalinatas, con fachadas de entrantes y salientes, y sobre las cuales parecen haberse levantado algunos edificios. Según él, deberían remontarse al siglo VII a. C. D. T. Stronach, sin embar-

go, las baja al siglo V. En cualquier caso, creo que la inspiración hay que buscarla en las grandes plataformas de adobe de los palacios asirios que aquí, por lógica, se hicieron en la abundante piedra del lugar pobremente trabajada y asentada en seco, recogiéndose igualmente la sabiduría de los urartios y su preferencia por la columna y la piedra. Porque es evidente que el arte persa se hunde en lo que al principio les debió ser más próximo y admirable, los monumentos y las artes de Urartu, los grandes complejos y la estética de asirios y babilonios, como apuntan U. Seidl y P. Calmeyer. En los primeros edificios debieron irse formando los maestros primeros, los artesanos eficaces por los que A. Godard se pregunta, capaces de aprovechar y dirigir en un conjunto homogéneo y único, afín a la propia idiosincrasia persa, a los artistas y canteros que Darío I dice haber traído de todos los confines de su imperio.

H. Frankfort se asombraba de que los persas, explotando la variedad artística y las tradiciones de los pueblos sometidos, produjeran un arte original y coherente, dotado de una unidad que jamás alcanzaría otra tierra de influencias dispares: Fenicia. Pero yo creo que si bien es cierto que Persia, por ser un imperio inmenso, podía disponer y dispuso de los mejores materiales y artesanos, también lo es que el espíritu estético del artista persa era único, sin precedentes, y que sus proyectos, sus volúmenes y sus métodos se mantuvieron desde el principio al fin. En cierto modo es lo que viene a aceptar hoy J. Boardman. Los maestros persas dirigieron los proyectos, organizaron el trabajo y asimilaron las enseñanzas de los extranjeros, sin duda, como las del escultor Teléfanes de Focea, que trabajó para Darío y Jerjes. Pero sólo ellos podían aprender sin perder la esencia de lo propio y el genio de la tradición imperial.

El persa, como el medo, amaba los objetos bellamente trabajados. Incluso suntuosos. Las alfombras, las colgaduras, las armas, los arneses iniciaron entonces una gloriosa tradición que aún hoy se mantiene. Pero también bebía en su pasado. El decorativismo les atraía sobremanera. Tanto que en cuanto estuvieron en situación de hacerlo lo pasaron a la arquitectura y el relieve. Y en su arte mayor dejarán la impronta de su carácter. Frente a la vivacidad griega la rectitud, el rigor —que al menos y en principio, también era moral con la dualidad bien y mal, verdad y mentira—, la severidad grandiosa manifestada en la rigidez de sus relieves. Rigidez que no es impericia, sino sentido nacional y estético de la representación honrada.

La situación social de artistas y artesanos no nos es bien conocida, puesto que incluso la sociedad persa nos resulta difícil de percibir, pese a los soberbios estudios de M. A. Dandamaev. Como dice P. Briant, la sociedad que describió Heródoto no era la de los tiempos de Ciro. Y los clanes y las tribus —siempre fuertes—, perdieron importancia con el crecimiento del poder real. ¿Cómo afectó esta evolución a la condición del artesano y el artista? Todavía es pronto para saberlo. Pero eran libres, como libres tenían que ser los artesanos que Darío vinculó a su palacio de Susa —si hay medos entre ellos—, y altamente estimados si merecieron ser recordados —porque eran los mejores de todos los pueblos sin duda— en el ya citado documento del palacio de Susa: los babilonios hicieron adobes y ladrillos, jonios y sardos labraron la piedra, medos y egipcios el oro, además de decorar los muros. Y todos ellos, dirigidos sin duda por maestros persas y trabajando a la vez que muchos otros artesanos de la misma nación, interpretaron el mundo religioso de los iranios.

Algún documento ha guardado memoria de cierto artista. Entre los numerosos textos escritos hallados en Persépolis, que se remontan a la época de Darío I, una carta firmada por Aršāma, sátrapa de Egipto, demanda que a su escultor Hanzani y a su familia se le proporcionen provisiones y materiales para realizar una estatua ecuestre. Se diría que el escultor vivía protegido por su señor, que estimaba o deseaba sus obras. Pero no sabemos mucho más.

La religión del Irán medo-persa es mucho más compleja de lo que cabe deducir de algunos manuales. Tampoco sabemos si el mensaje de Zoroastro, difundido originalmente en el Irán del nordeste y en torno al 1000, como piensa R. N. Frye, era asumido por todos los iranios y de qué forma. Cierto que Ahu-

ra Mazda —invocado por Darío con fervor—, era el eje de los valores de un pueblo que creía en espíritus malignos y otros dioses como Mithra o Anahita. Pues en el Irán aqueménida se mezclaron tres corrientes: las creencias generales iranias heredadas de los antepasados indo-iranios, el mensaje zoroástrico transferido mezclado con lo anterior y las religiones de los pueblos sometidos de Oriente Próximo. Y ello porque los monarcas aqueménidas —que no parecen zoroástricos—, gustaron de respetar la religión de los demás pueblos. Y si Ciro restaura Babilonia y sus cultos, en Persépolis se darían raciones para que ciertos sacerdotes realizaran ofrendas a Mithra, Humban —dios elamita—, un río y una montaña por ejemplo. La tolerancia no quedó empañada, evidentemente, porque Jerjes arrasara Babilonia y Borsippa. Pero sí acaso, como apunta R. N. Frye, por el mago Gaumata, el usurpador. No obstante, los magos terminarían asociándose con la adoración de Ahura Mazda y, como dice M. Schwartz, llegarían a decir que Zoroastro había sido uno de ellos.

Los servicios de los artistas, sin embargo, no fueron muy requeridos por el mundo religioso. Altares y torres del fuego medo-persas o tumbas excavadas en la roca eran los únicos encargos ligados a las creencias. Pero Ahura Mazda tuvo que ser plasmado en la arquitectura monumental como un disco alado, esto es, con una iconografía prestada. Pues, ¿cómo representar al fuego, brillante y luminoso, material o inmaterial a la vez? Más que en cualquier otra cultura, el artista persa estuvo libre de sometimientos al mundo religioso. Y no podía ser de otro modo, en ese mundo que heredaba, en cierta forma, un mensaje de luz.

La arquitectura aqueménida

En el ya citado documento del palacio de Susa, además de informarnos sobre la procedencia de las materias primas utilizadas y los artistas y artesanos implicados, Darío I dejó memoria de un dato que recobra ahora todo su interés. Cuenta el monarca que antes de comenzar se cavó la tierra hasta encontrar la roca madre. Que tal excavación necesitó profundizar entre 40 y 20 codos —de 20 a 10 m, más o menos—, según lugares y, en fin, que luego se echaron guijarros como cimientos. Si ello fue exactamente así, los maestros persas demostraron unos excelentes conocimientos y un buen asesoramiento, si es que lo precisaban. Algo que estamos lejos de garantizar.

La arquitectura persa es, como ya hemos hecho notar, un arte monárquico, en el sentido de que casi la totalidad de sus realizaciones está ligada directa o indirectamente con la realeza. H. Frankfort, J. Boardman y otros han buscado las huellas de influencia extranjera, porque la novedad de las obras en las que se integran destaca así. Resulta manifiesto que en los palacios, se recogen distintos usos mesopotámicos como la construcción sobre terrazas artificiales, los muros de adobe embellecidos a veces con relieves pétreos o ladrillos vidriados y las entradas con toros de protección. Distinta procedencia tendría, en su opinión, el remate de las puertas mediante un caveto egipcio que descansa sobre una moldura de ovas, de aliento griego. Y en fin, serían más propios los capiteles —desconocidos fuera del ámbito persa—, la altura y cantidad de las columnas y los relieves en sí mismos.

Qué duda cabe que la aportación extranjera es incuestionable, pero de ningún modo podemos obviar lo propio y el nivel alcanzado por la interpretación dada a los préstamos. Como se ha dicho, los palacios no son más que el tipo de casa del país agrandado y multiplicado hasta lo inverosímil: casas de adobe con columnas de madera en el interior y el pórtico apoyado en soportes de piedra. Pero como en la plataforma de Pasargada las piedras presentan marcas de los canteros de Sardes, se piensa que el paso del adobe y la madera a una gran edificación real necesitó la colaboración de especialistas: los canteros de Jonia y Sardes, al menos para obtener una gran calidad. R. N. Frye insistió en la procedencia lidia del trabajo en la acrópolis, y ve el influjo del oeste también en la tumba de Ciro. Pero ninguna de estas evidencias niega el

papel persa y la evolución propia. Si recordamos las salas de columnas de madera de Nuš-i Yan o Godin Tépé, no nos asombrará saber que como constató D. Stronach, en Pasargada sólo la basa y la parte inferior del fuste eran de piedra. El resto, hasta el capitel, debía ser de madera. Ni tampoco la fantástica creación de las grandes apadanas. En todo vemos pasos, evolución y cumbre.

En la arquitectura palatina existía un proyecto global desde el principio. Citando a E. Herzfeld, H. Frankfort dice que Pasargada, el primer palacio destacado, conservaba todavía el carácter de un asentamiento de jefe nómada. Pero ello es erróneo, pues como D. Stronach demuestra, la colocación de los tres edificios y su orientación revelan su relación con el plano urbanístico querido por los arquitectos y cuyo centro eran los grandes jardines; y en conjuntos como Persépolis, levantados sobre una gigantesca plataforma, cuánto más evidente resulta el proyecto arquitectónico global, con independencia de que sucesivos monarcas fueran llenando los espacios aun disponibles. En cualquier caso, los maestros buscaban perspectivas poderosas, como en el lado oeste de Persépolis, con su escalinata y gigantesca apadana. Con toda certeza, ya fueran babilonios, arameos, lidios, griegos o bactrianos los que se acercaran hasta allí, ninguno de ellos conocía algo tan grandioso, algo tan en consonancia con la majestad y el esplendor del Gran Rey.

El primero de los palacios persas fue Pasargada. Ciro mandó construirlo en la llanura regada por el río Pulvār, al este de la gran Parsua, en un lugar que incluso en verano las noches son frías. Desde lejos se divisan tres grupos de ruinas, separadas entre sí por unos 200 m. Se trata de la puerta, una sala hipóstila de 26 × 22 m, con accesos por los cuatro lados y dos filas de cuatro columnas en el interior. Las entradas principales tenían sendos toros de piedra, al estilo asirio; las otras, genios alados, pero éstos no eran meras copias, como dice D. Stronach, sino que incorporan rasgos persas, elamitas y de Levante. Más allá, al noroeste, se levantaba la Sala de las Audiencias, un gran edificio rectangular, con un gran pórtico de dos filas de 24 columnas a un lado; otros dos pórticos

Dependencias de la Apadana y ala norte del palacio de Darío en Persépolis (foto: Lucio Ruiz Pastor)

menores con dos filas de ocho y una más al suroeste, con dos filas de catorce. Luego, en el centro, una gran sala con dos filas de cuatro columnas. Dice D. Stronach que si en los pórticos podría argüirse influencia griega —aunque no olvidemos que estamos moviéndonos en edificios de en torno al 540 a. C.—, la sala central es incuestionablemente irania.

Y por fin el palacio principal, el más septentrional, presentaba un pórtico excepcionalmente grande, con dos filas de veinte columnas, una sala central del mismo tipo y otros departamentos construidos en adobe. Esta debió ser la residencia de Ciro en la que, fatalmente, apenas debió habitar. Los raros viajeros europeos que visitaron las ruinas de Pasargada no se dieron cuenta de que lo que ellos creían ciudad —como Adolfo Rivadeneyra escribiría en su visita al lugar el 2 de julio de 1875— no eran sino los restos de los grandes jardines donde se inscribían los edificios, cuyas conducciones de piedra, estanques y otras instalaciones han sido analizadas no hace mucho por D. Stronach. Pasargada resulta así haber sido no tanto el campo de un rey casi nómada, como pensaba E. Herzfeld, sino el hermoso y fantástico jardín de un príncipe noble y sencillo a la vez, un conjunto que, en opinión de R. N. Frye, encaja bien con el carácter de Ciro. No es extraño que no lejos de allí, casi un kilómetro al sur, sus fieles dejaran los restos de aquel héroe, fundador del imperio.

Una de las grandes realizaciones de Darío fue su palacio de Susa, en cuyas ruinas trabajaron los pioneros de la arqueología irania, los esposos Marcel y Jane Dieulafoy, en el pasado siglo. Sería hacia el año 521 ó 520, cuando los arquitectos de Darío emprendieron los pasos que el documento del palacio describe. Los enormes trabajos de aterrazamiento referidos permitieron construir una plataforma de 13 Ha y 15 m de altura que dominaba la llanura. El único acceso se hacia por la puerta monumental hallada en 1972. Este edificio que, como escribe P. Amiet, podría compararse a un arco de triunfo con sala interior, fue acabado por Jerjes y decorado con dos grandes estatuas del rey de casi 3 m. El palacio comprendía un conjunto residencial al sur, con varios patios cuyo trazado recuerda al del palacio principal de Babilonia y, como aquél, estaba decorado con ladrillos esmaltados representando leones, toros alados y grifos. Al norte, la gigantesca apadana o sala de audiencias, con más pórticos de 109 m al norte, este y oeste. El techo de la sala aparecía sostenido por 36 columnas estriadas de 20 m con gigantescos capiteles de prótomos de toro, de 5,52 m de altura. Una escalinata, réplica de la de Persépolis según Amiet, se decoraría con el célebre friso de los arqueros.

Pasargada y Susa son dos conjuntos ambiciosos, llenos de detalles de grandeza y espíritu persas. Pero donde mejor se plasmaron las virtudes del arte aqueménida no fue allí, o acaso no solo allí, sino en el corazón de la Parsua, en un lugar que los aqueménidas llamaron Parsa y los griegos Persépolis.

En el año 518 a. C. Darío I, Rey de Reyes por la voluntad de Ahura Mazda, comenzó a levantar allí lo que, en opinión de R. Gihrshman, venía a ser un canto al sentimiento nacional, fortalecido por la unión de medos y persas y basado en el gobierno justo sobre los pueblos que formaban el imperio. Tan gigantesca empresa, continuada por Jerjes y Artajerjes por lo menos, parece no haber sido conocida por los autores clásicos. R. Ghirshman pensaba que este lugar se concibió sólo para celebrar el año nuevo, una fiesta en la que todos los pueblos del imperio se reunían para depositar sus ofrendas ante el Gran Rey y renovarle su fidelidad. Quizás por eso y según parece, ningún extranjero llegaría a verla, incluido Ctesias. Era el símbolo de su poderío, el centro de su imperio, como ha escrito H. Koch.

Frente a la inmensa llanura de Marwdast, en parte apoyada en las rocas de la montaña de Kuh-i Rahmat, se levantó una gigantesca plataforma de unos 15 m de altura, 450 x 270 m de lado y 13 Ha de superficie, construida por grandes piedras, rectangulares las mayores o de formas distintas, pero ajustadas en seco, sin mortero alguno. Desde la llanura, cuando los representantes de los pueblos del imperio fijaran sus tiendas

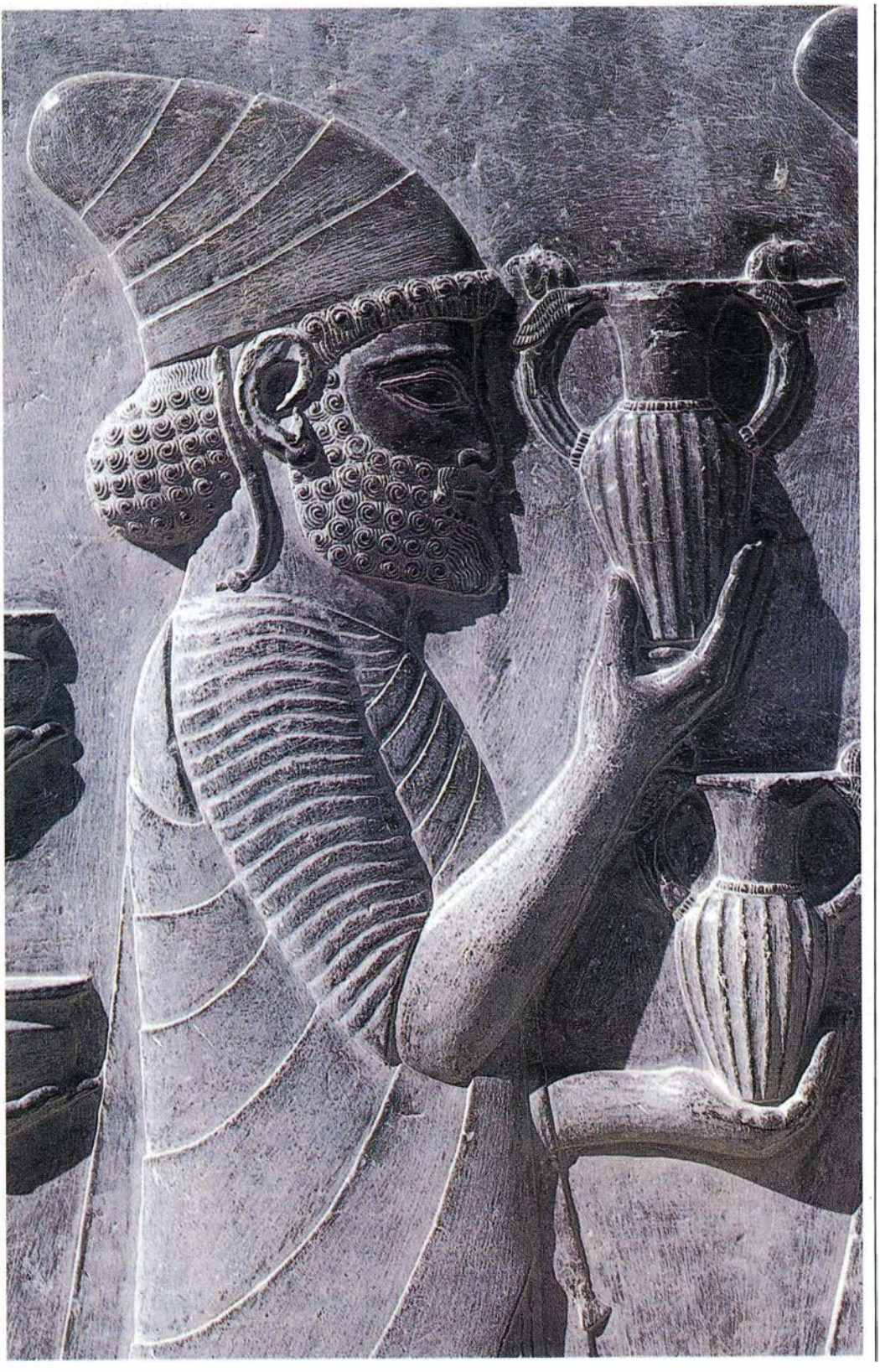
Capitel en forma de toro del conjunto de Persépolis

a la espera de la gran recepción, el espectáculo abierto ante ellos debía ser formidable. A la izquierda, la gran escalinata de cuatro tramos que llevaba a la puerta de Jerjes, con sus toros androcéfalos alados. En el centro de la vista, la maravillosa apadana con columnas de 19 m que, sumada a los 15 m de la plataforma, debían resultar de un efecto anonadante. A la derecha, el palacio de Darío y otros recintos. Al fondo, por fin, la parte superior de más edificios y la montaña.

El acceso al conjunto palatino se hacía por la gran escalinata del oeste, de escalones muy anchos y poco pronunciados, pensada probablemente para permitir la subida de los caballos. Luego, una vez en la plataforma, era preciso entrar por la puerta de Todos los Países, edificio que comenzó Darío y acabó Jerjes. En ambos frentes, dos enormes toros —hacia fuera— y dos toros androcéfalos —hacia el interior de la plataforma— flanqueaban las puertas oeste y este. Por la sur se salía a un patio donde se levantaba la apadana. Edificada sobre otra plataforma a la que se subía por escalinatas semejantes y de muros cuajados de relieves, la apadana era un gran edificio de cuatro torres en las esquinas, tres pórticos de dos filas de 6 columnas cada una y una inmensa sala cubierta de 60 m de lado. Las columnas con estrías y capiteles de prótomos alcanzaban los 19 m de altura.

Detrás de la apadana se levantaba el mucho más sencillo palacio de Darío y una sala de audiencias. Más al este, Jerjes primero y Artajerjes después, construyeron la célebre sala de las 100 columnas y otra serie de edificios. El complejo del tesoro, sin embargo, situado en el ángulo sureste y apoyado casi en la montaña, es obra de Darío.

En resumen, y como concluye E. Porada, Persépolis proporcionó a la arquitectura aqueménida la sala hipóstila cuadrada, el zócalo como base de edificios importantes y cavetos en los dinteles de las puertas de piedra. La perfección y la belleza no están exentas de



curiosas impurezas técnicas señaladas por H. Frankfort. Por ejemplo, los marcos de piedra de puertas y ventanas no se hicieron de cuatro piezas, sino a veces de una sola o de una hasta la mitad; los escalones no se hicieron de modo normalizado y, en fin, los tambores de las columnas no tienen la misma altura. Sin embargo, la talla de basas con flores y hojas, las estrías y los capiteles con prótomos de toro, leones o grifos y volutas son de lo mejor del arte antiguo.

Arquitectura funeraria

La arquitectura funeraria aqueménida conocida es también un empeño real, con excepción de las tumbas rupestres de Media que, si como quiere H. von Gall, corresponden a una época tardía, habrían sido abiertas por los jefes medos de la región a imitación de las reales, según vimos.

El monumento funerario más antiguo es la tumba de Ciro, situada más de un kilómetro al sur de Pasargada. Estrabón cuenta que Aristóbulo encontró dentro de la cámara un lecho de oro, una mesa con copas y un féretro de oro. Una inscripción decía así: *Hombre, yo soy Ciro, el que fundó el imperio de los persas y fue rey de Asia. No me envidies por este monumento.* Dice D. Stronach que, pese a su severidad —una especie de capilla con techo a dos aguas, levantada sobre un podio de seis gradas, sin mayor adorno—, la tumba impresiona. Tiene dos partes bien señaladas: un podio escalonado de seis gradas de piedra, con 13,35 × 12,30 m en la base y 5,5 m de altura; sobre esta especie de plinto se levantó la cámara, construida con el mismo material, con un acceso directo por el NO y 3,17 × 2,11 m. Casi todos los autores están de acuerdo en notar influencias jonias en el conjunto y en el detalle, aunque otros recuerden las raíces iranias, urartias y mesopotámicas incluso.

Detalle de la procesión en la escalera este de la apadana de Persépolis (foto: Lucio Ruiz Pastor)

Menos la que debió haber sido destinada a Cambises —una plataforma de piedra cerca de Persépolis—, el resto de las tumbas reales aqueménidas difieren por completo de la de Ciro. Desde Darío I los monarcas decidieron construir sus tumbas a cierta altura, cavadas en la roca según módulos que mantendrían y siguiendo el precedente urartio ahora embellecido y mejorado. Naqš-i Rustam, a unos cinco kilómetros de Persépolis, era un valle recoleto y cerrado por farallones casi verticales. Los elamitas lo habían señalado ya como un lugar sagrado, y Darío lo escogió para construir su tumba. A una altura conveniente, los arquitectos trazaron una especie de marco en forma de cruz, con 22,50 m de altura. En el tramo superior, Ahura Mazda en lo alto y el rey con un arco en la izquierda, invocando a su dios sobre un estrado que mantienen dos filas con las 28 naciones citadas en la inscripción. A los lados —aunque no suelen ser visibles en las fotografías—, personajes del séquito real en tres filas. Por debajo de la decoración escultórica, cuatro columnas lisas adosadas, con capiteles de protomos, semejantes a los de Persépolis. En el interior se talló un techo en doble vertiente como evocando la tumba de Ciro, según R. Ghirshman, además de varios sarcófagos.

En líneas generales, el resto de las tumbas de Naqš-i Rustam, abiertas por Jerjes, Artajerjes I y Darío II repiten el esquema, lo mismo que las excavadas por Artajerjes II, Artajerjes III y Darío III detrás de Persépolis.

Es bien conocida la observación de Heródoto de que los persas no tenían templos en el sentido estricto. Y con independencia de ciertas intervenciones, en líneas generales —como afirma R. Ghirshman— ello era cierto. Las funciones de templo eran cumplidas por plataformas de piedras, más o menos grandes, sobre las que se levantaban altares de fuego, como en Pasargada o en Naqš-i Rustam. En ambos sitios se levantaron también una especie de torres, no lejos de las tumbas con las que parecen tener relación. La mejor conservada, la de Naqš-i Rustam, se dedicó justo frente a la tumba de Darío. Construída en piedra caliza blanca, con 11,60 m de altura y 7,30 de lado, cada facha-

da presenta un finísimo trabajo de cantería, con decoración de alvéolos rectangulares y 3 filas de ventanas, en piedra negra, coronado todo por un friso de dentículos. Una escalinata llevaba a una cámara de 5,30 x 3,75 m. Este curioso edificio ha sido interpretado de muy diversas formas: templo del fuego eterno (R. Ghirshman), tumba provisional de los soberanos y luego, santuario donde se guardaban los estandartes (A. Godard), templo de Anahita (S. Wikander) y algunas más. Tan extraña torre, conocida siglos después como la Ka'aba Zardust —la Ka'aba de Zaratustra— sigue mostrándose problemática. H. Koch piensa que debió construirse en tiempos de Darío, y que en época sasánida sirvió acaso para custodiar en ella los escritos del Avesta.

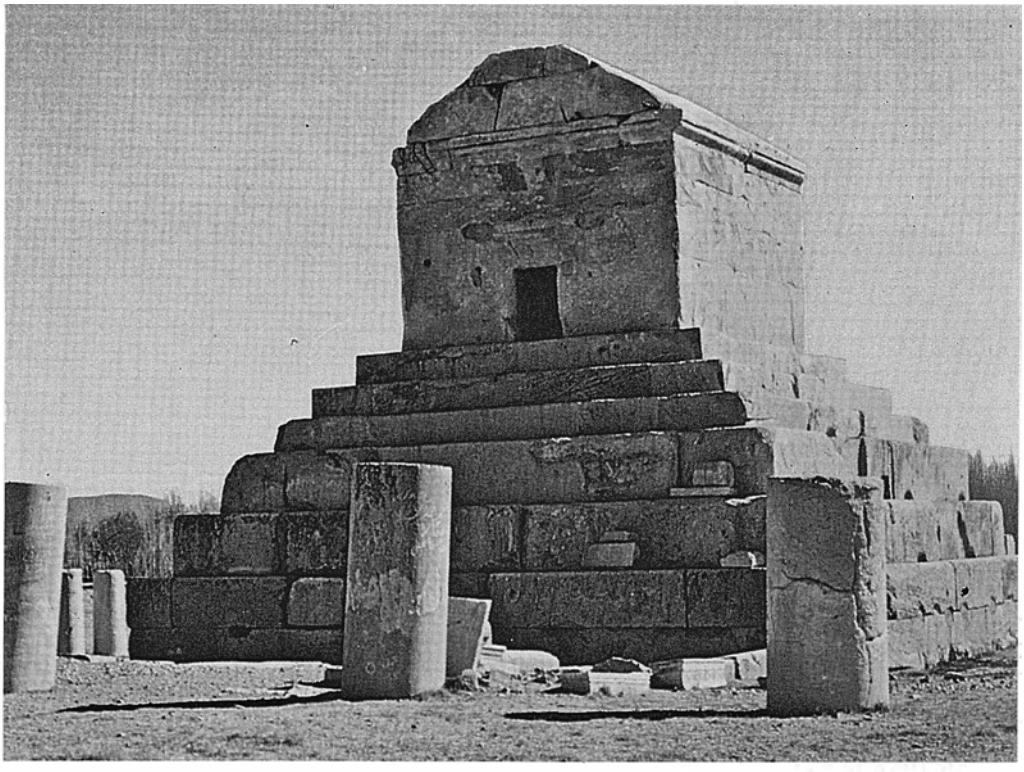
El arte de los maestros de la talla

Con absoluta seguridad, en la corte y los talleres del Gran Rey se reunieron escultores de todas las partes del imperio, sobre todo quizás jonios y sardos, pero también puede que egipcios —como cuenta el citado documento de Susa—, y, desde luego, persas. Podría pensarse pues en un arte multinacional; y E. Porada y H. Frankfort, entre otros, han intentado percibir qué es lo que debe y a quién la escultura aqueménida. Mas, pese a todas las identificaciones y los influjos notados, ambos vienen a concluir que el espíritu global y lo esencial del mismo es único: el genio aqueménida.

La manifiesta afición al decorativismo de los iranios, patente en épocas más remotas, resurge con fuerza en la plástica de medos y persas. Esa propensión natural tendría su parte en la tendencia a decorar los relieves, los muros y entradas de los recintos reales, aunque no debemos olvidar el papel que debieron jugar también los palacios de asirios, babilonios o urartios. Dice H. Frankfort que la escultura aqueménida quedó subordinada a la arquitectura, de la que forma parte, directa o indirectamente, la mayoría de la obra conservada, y que carecemos de noticias sobre estatuas exentas. Pero puede que tal escasez sea sólo casual, si recordamos los no tan limitados ejemplos de escultura en pequeño tamaño —ya sea en piedra, bronce u otras materias—, las grandes esculturas de Darío halladas no hace mucho en Susa y, en fin, el contenido de la carta de Aršāma a la que ya nos hemos referido. Los relieves aqueménidas parecen haberse iniciado en la época de Ciro. Entonces —como se percibe en los genios alados— el tratamiento era simple y plano. Pero eso cambió. Como describe E. Porada, la cumbre de la escultura aqueménida son los relieves de Persépolis. Allí, la presencia de maestros jonios que trabajaban en el estilo de finales del siglo VI debió imponer ya la norma que conservaría para siempre el arte aqueménida. H. Frankfort precisa incluso, que la evolución posterior de la escultura griega durante el siglo V no influiría para nada en el arte persa, pero las semillas quedaron en buena tierra.

Recuerda el mismo H. Frankfort que el arte de los escultores mesopotámicos había sido fundamentalmente lineal, plano, con detalles más incisos que modelados. Por el contrario, los maestros de los talleres reales aqueménidas fijaron un estilo en el que el altorrelieve y el modelado suave, en busca de formas redondeadas, era dominante. Se intentaba lograr una verdadera representación plástica de hombres y animales. Para ello se prodigaba una talla cuidadosa, sin obviar los detalles, pero sin que estos se impusieran al conjunto. Acabada la talla, el relieve se pulimentaba cuidadosamente y, finalmente, —como piensa E. Porada— se pintaba, una labor en la que los medos y egipcios eran especialistas.

En cuanto a la rigidez, la sensación de actitud helada de la que habla R. Ghirshman sería continuación de la tradición elamita, pero también podría deberse a un especial concepto de lo majestuoso. Y no eran narrativos, como los asirios, porque la intención querida se limitaba a la decoración de lugares destinados a una función especial. La escultura aqueménida de bulto redondo es escasa, pero en las piezas conocidas notamos rasgos presentes en el relieve: contornos suaves, carentes de vivencia, formas redondeadas, cuidadoso pulimento. Uno de los



Tumba de Ciro en Pasargada

más recientes hallazgos tuvo lugar en Susa en 1972, en la llamada puerta de Darío. Flanqueando la fachada que miraba al interior, Jerjes I mandó poner una estatua colosal de Darío I, traída de Egipto. Rota en la antigüedad, el personaje ha perdido casi la mitad de su cuerpo, pero lo conservado —1,95 m de altura— permite distinguir los ropajes y los detalles de vestimenta persa interpretados al gusto egipcio. Cierto que el pilar dorsal, la actitud, ciertos motivos y los cánones son egipcios —como sugieren J. Perrot y A. Ladiray—, pero qué duda cabe que en su conjunto debía expresar lo que los aqueménidas querían que expresara a sus súbditos del país del Nilo.

Merecerían destacarse aquí los toros, leones cornudos y grifos de los capiteles de Persépolis, tallados en una sola pieza cada pareja, de poderosas musculaturas; los enormes toros androcéfalos de la Puerta de los Países en el mismo lugar, que con sus 5,50 m de altura se cuentan entre los mayores del arte antiguo, y que poseen una curiosa mezcla de rasgos persas y asirios en el modelado propiamente aqueménida: la famosa cabeza de un príncipe en pasta azul o el busto de un oferente en lapislázuli. Sus virtudes son las mismas que las concedidas a los relieves y, sobre todo en las de tamaño menor, se percibe el camino al naturalismo e incluso al retrato.

No obstante, el relieve es el arte mayor de la escultura aqueménida. Y Persépolis el compendio de sus excelencias. Las dos escalinatas de la apadana aparecían decoradas con distintos temas. En el panel central, ocho guardias junto a una inscripción real. A ambos lados, un león derriba un toro. En la parte interior, guardias persas y enfrente, sobre el muro mismo de la plataforma, gentes de la corte, escoltas y gentes del imperio. En el llamado Tripilón, que se adornaba con guardias medos y persas en la escalera, se esculpió en las jambas de la puerta de entrada a un lado Darío en marcha, seguido por dos servidores; en el otro, Darío sentado y Jerjes de pie, tras él. Pero los relieves no se limitaban a estos edificios. Los vemos en los palacios de Darío y Jerjes,

Personaje medo representado en una placa de oro del tesoro de Oxus (siglos V-VII a. C.)

Objeto de adorno personal labrado en oro perteneciente al tesoro de Oxus (siglos V-VII a. C.). Museo Británico, Londres

en la sala de las 100 columnas —en cuyas puertas, el rey como héroe hunde la espada en el cuerpo de leones alados— y en otros edificios no identificados.

En conjunto, la calidad es tan alta, la riqueza descriptiva en cuanto a tipos, rasgos y trajes tan detallada, que se puede afirmar sin temor a exageraciones, que en los relieves de Persépolis tenemos reunido un gran capítulo de la historia, la realeza y el imperio aqueménidas.

Los talleres y los arquitectos reales decidieron utilizar en la apadana y el palacio de Susa una decoración diferente, ésta sí carente de tradición entre los persas, de paneles de ladrillos modelados y vidriados. Sus maestros fueron babilonios —como recuerda el documento de Susa tantas veces citado—, aunque expresaron programas puramente aqueménidas. Dice P. Amiet que nunca sabremos con certeza dónde y cómo se organizaba tal ornamentación, con excepción del friso de un león hallado en el primer patio del palacio. Pero es lógico pensar que los demás patios, y en especial el tercero, también lo estuvieran. Las escalinatas se decoraron con frisos que representaban servidores llevando objetos, mientras que en la apadana y acaso en el patio principal frente a las habitaciones del rey se encontraban los famosos frisos de los arqueros. Estos constituyen sin duda una de las más célebres obras del arte aquemé-

nida, porque si la técnica es propiamente mesopotámica, la actitud de los guerreros, su canon, la riqueza de los vestidos —como escribe P. R. S. Moorey— tienen mucho en común con los relieves esculpidos de Persépolis. Puede que como pensaban los esposos Dieulafoy, tengamos en ellos representados a los inmortales, la guardia legendaria del Gran Rey, que en palabras de R. Ghirshman, fue instrumento esencial de Darío en la lucha contra Gaumata y en la conquista del trono.

Las artes suntuarias

Cuenta Heródoto en su libro IX, 80, que tras la victoria de Platea los griegos tomaron un inmenso botín, tanto en el campamento —tiendas adornadas de oro y plata, muebles chapados en oro, botellas, vasos y tazas de oro— como en los despojos de los muertos que llevaban sobre sí brazaletes, collares y armas de oro incluso en la batalla. Tal consideración de metal puro fue uno de los rasgos más curiosos de la cultura aqueménida.

En el documento de Susa se dice que los artesanos eran medos y egipcios, y que el oro se trabajó allí, en la misma Susa. Ciertamente, la orfebrería aqueménida contaba con una larga tradición. No es preciso remontarse a las tumbas de Marlik, los objetos de Hasanlu o los viejos productos de la Media para comprender que los persas tenían en sí mismos la mejor escuela. No obstante, como indica P. R. S. Moorey, la orfebrería aqueménida asimiló también fuertes influencias asirias y urartias.

Si la costumbre estaba tan extendida, parece claro que con independencia de que los mejores y más caros productos sólo pudieran ser emprendidos por los talleres reales, muchos otros maestros orfebres debían atender la demanda de los demás sectores de la población medo-persa o de las demás regiones, como los donantes del supuesto santuario del Oxus. No sólo la aristocracia y la realeza se adornaban con oro. También los guerreros, como se ve en Platea. Pero andando el tiempo, los magos prohibieron llevarlo. Los orfebres trabajaban el oro, la plata, el bronce, el hierro y una especie de latón. Conocían técnicas muy depuradas en el trabajo de las láminas, fundición y soldadura y manejo del hilo de oro. Engastaban piedras e incrustaban esmaltes o piedras ornamentales y, sobre todo, sus producciones seguían dentro del espíritu de dignidad y severidad manifestado en los relieves.

Entre las piezas más llamativas habría que destacar el rhyton de Hamadán, del Museo de Teherán, con un prótomos de león semejante a los usados en los capiteles de Persépolis. Se trata de un vaso realizado en múltiples piezas aunque, como dice E. Porada, las soldaduras son tan buenas que es casi imposible verlas. Del mismo lugar, un célebre puñal de oro con cabezas de león en el mango y copas de oro agallonadas. Famosas son también las jarras de plata con asas en forma de cabras o íbices, uno de los temas más utilizados siempre por el arte del Irán.

El tesoro del Oxus comprende muchas piezas fabulosas, pero de difícil datación, en cualquier caso dentro de un largo período de 3 ó 4 siglos, según P. R. S. Moorey. Para Ghirshman se trata de piezas bactrianas, aunque estén presentes otras tradiciones iranias, medopersas y urartias incluso. El famoso brazalete de oro con incrustaciones hoy perdidas —una de las piezas más perfectas—, se remonta probablemente a los siglos V al IV a. C. Sus grifos rampantes por fuerza nos llevan a Persépolis y al mundo aqueménida.

El programa monetario de Darío I debió ser también un trabajo encomendado a los orfebres. Pero piensa A. Godard que la moneda aqueménida, los estimados dáricos de oro, no se acuñaron en Persia, sino en Tiro y Tarso. La economía persa siguió siendo, en lo fundamental, una economía de trueque. No obstante, parece que ciertas necesidades indujeron a Darío I a acuñar una moneda de oro puro. Era precisa para atender el pago de mercenarios, los subsidios a los aliados griegos o las reservas dinásticas. Aunque no se utilizara en la misma Persia, el imperio era consciente de que el dárico representaba al Gran Rey. Tal vez por eso, los maestros se esforzaron en realizar unas

Disco ornamental en plata y oro del tesoro de Oxus (siglo IV a. C.). Museo Británico, Londres

acuñaciones de calidad, normalmente con un tema que se repite una y otra vez: el arquero con lanza, probablemente una imagen del rey.

Mientras en Mesopotamia languidecía el empleo de los sellos cilíndricos, los artesanos aqueménidas pusieron en marcha uno de los períodos más gloriosos de toda la historia de la glíptica. Dice D. Collon que en su estilo, el sello cilíndrico aqueménida es una excelente aplicación a la miniatura del arte de Persépolis. Los sellos de este período suelen ser de pequeño tamaño, algo convexos y grabados en piedras de gran belleza que, con toda certeza, tenían un valor en sí mismas: calcedonias, ágatas, lapislázuli y otros materiales que eran los preferidos, solían llevarse engastados en oro. Los temas más comunes son una figura real sujetando a dos animales, escenas de caza de extraordinaria finura o símbolos de Ahura Mazda.

Puede que el uso del sello cilíndrico estuviera restringido a la nobleza, y que su función fuera más ornamental y amulética que práctica, pues, al fin y al cabo, salvo en las tablillas elamitas o persas —no muy numerosas—, la gran masa de la documentación administrativa debió escribirse en arameo y, por lo tanto, en materiales perecederos sobre los que sólo podían utilizarse sellos de estampilla. También de éstos existen ejemplares en las colecciones, con temas muy semejantes; pero su pequeño tamaño impide el desarrollo que alcanzaron los cilíndricos.

La cerámica aqueménida era un producto popular. Se dice que cuando el rey deseaba manifestar disgusto ante alguien, se le daba a beber en recipientes de cerámica y no de metal. No obstante, los maestros ceramistas produjeron, entre otras, una variedad de cerámica vidriada en azul muy atractiva.

En fin, dice A. Godard que la industria del tejido estuvo muy avanzada en la época aqueménida. En la reunión del botín tras la batalla de Platea, Heródoto deja también traslucir la riqueza de los trajes persas que, si respondían verdaderamente a los que vemos en el friso de los arqueros de Susa, debían resultar sorprendentes.

Entre los Zagros y la estepa

La inmensa estepa que se extiende desde los Cárpatos hasta las orillas del curso superior del Obi, en Siberia, es una gigantesca región natural de paisaje muy semejante. Limitada al norte por el área de los bosques, el sur —tras una amplia banda de degradación semidesértica—, se pierde en los enormes desiertos del Asia Central por un lado o, directamente, en la barrera del Cáucaso por otro.

A comienzos del I milenio, esa especie de gran arco estepario estaba habitada por pueblos del tronco iranio: escitas en Ucrania, saurómatas al Norte del Caspio y sakkas en el Asia Central, al norte de otros pueblos indo-iranios que, tal vez por una pronta asimilación de otras formas de vida, se adaptaron bien al mundo del Irán.

De todos aquellos habitantes de la estepa, los más importantes y mejor conocidos serían los escitas, cuyas costumbres e irrupción en la historia conseguirían llamar la atención del griego Heródoto (*Historias,* IV). El relato del historiador heleno se vería ampliamente confirmado por la arqueología, lejos de la fantasía que a veces se le reprocha. Incluso las leyendas, pues el regalo que Hércules dejó como herencia a uno de sus hijos habidos con una mujer serpiente de la región, un arco, llegaría a convertirse en el arma vital de los escitas. Y los ejércitos del Oriente lo aprenderían bien.

Cimerios, escitas y sakkas en la Historia

Las grandes estepas del sur de Rusia eran el marco ideal para formas de vida muy distintas. Siempre y por todas partes, grupos de agricultores se repartieron la estepa con los nómadas. El caballo era bien conocido, desde luego, pero acaso sería al principio más como alimento que como medio de transporte. Aunque en una época que no podemos precisar, a fines del II milenio o dentro del primero según parece, los nómadas comenzaron a utilizarlo como montura. Sería el nacimiento de lo que K. Jettmar llama la caballería nómada. Y entonces, precisamente, los escitas se convirtieron en los señores de la estepa. La patria de los escitas era la estepa ucraniana, más o menos entre la desembocadura de los ríos Danubio y Don. No eran los únicos, desde luego, y estaban además rodeados por pueblos muy distintos como tracios, eslavos y, al nordeste, fino-ugrios. La Escitia en sí, dividida en múltiples tribus, se distinguía también por la creación de sistemas económicos distintos: al oeste del Dnieper, agricultores sobre todo. Al este del mismo río, nómadas fundamentalmente y, entre ellos, la tribu reconocida como cabeza y autoridad suprema: los escitas reales.

Dice T. Sulimirski que los genuinos escitas eran nómadas, siempre en movimiento. No trabajaban la tierra ni sembraban, ni instalaban campamentos semipermanentes. Los hombres, a caballo. Las mujeres y los niños, en carros tirados por bueyes. Siempre en busca de pasto para sus rebaños de caballos, vacas y ovejas de los que tomaban la carne y la leche base de su alimentación. Heródoto recordaría su rechazo a las costumbres extranjeras —aunque terminarían estimando los objetos bellos—, pues su vida era montar a caballo, tirar con el arco y cazar por simple diversión. Su arma legendaria, el arco compuesto, que conseguía una extraordinaria penetrabilidad, solían llevarlo en un estuche de cuero con adornos de oro —de los que se ven algunos ejemplos en Persépolis—, que estaba dotado además con una aljaba capaz de contener hasta 300 flechas. Sus muy especiales puntas de flecha, bien estudia-

Tipos escitas representados en un vaso de electro de Kul Oba (siglo IV a. C.), según B. Brentjes

das por S. Cleuziou, se extendieron por todo el Oriente y serían al fin difundidas por los medos, que se las apropiaron desde muy pronto.

Amantes del oro, hombres y mujeres solían adornarse con objetos de dicho metal. Y ellos fueron los autores del estilo animalístico de las estepas, fruto probablemente de muchos factores entre los que destaca, con toda certeza, el influjo del Irán. Y en los kurganes, los túmulos de las estepas que esconden las tumbas de sus jefes, se guardaron durante siglos el secreto de su arte.

Todas las tribus de la Escitia tenían su propio rey, señor absoluto y sin rival. Pero todos obedecían a su vez al rey de la tribu real. Creían en dioses distintos, uno al menos de la guerra, en forma de espada, al que sacrificaban caballos, carneros y prisioneros de guerra. Pero, como sugiere M. Eliade, conservaban prácticas chamánicas, pues sólo así debe entenderse el ritual descrito por Heródoto (IV, 73) —que lo confundió con una especie de diversión ligada a una droga—, consistente en arrojar granos de cáñamo sobre piedras calientes, aspirando luego los vapores.

No deja de ser maravilloso que, en 1924, en las tumbas del lejano Zyryk, en el Altai, se descubrieran calderos con piedras y granos de cáñamo preparados para un ritual de inhalación en el otro mundo que, evidentemente, no tuvo lugar.

Puede que a finales del II milenio, el norte del Cáucaso viviera ya el auge de las tribus de los cimerios —tal vez los primeros jinetes—, que chocarían contra las de los escitas a los que llegarían a dominar algún tiempo. Pero sólo son suposiciones que intentan explicar dos cosas: la pretendida cultura cimeria, algo más antigua que la escita, y el pasaje de Heródoto en el que dice que los cimerios entraron en Oriente empujados por los escitas. El caso es que a finales del siglo VIII pasaron a la Ciscaucasia chocando con el reino de Urartu cuyo rey, Rusa I, perdió la vida en el combate (ca. 713). Pero Urartu era imposible de conquistar. Según R. Ghirshman, divididos en dos grupos, uno bordearía el lago Urmía hasta perderse en los valles de los Zagros. El otro, más numeroso, rechazado por los asirios, se vería obligado a emigrar hacia Anatolia.

Dama en un trono con un ramo de flores representada en un tapiz de fieltro procedente del Kurgan y de Pazyryk

En la desembocadura del Halys se asentarían provisionalmente y —como siglos después los húngaros en Panonia—, se dedicaron a lanzar ataques feroces contra Frigia y Lidia, a las que devastaron. Mas en el curso de una de estas cabalgadas, Aššur-bāni-apli los aplastó en las gargantas de Cilicia. Nunca más volvió a saberse de ellos.

Los escitas tuvieron mejor suerte porque, entre otras cosas, sólo algunas tribus estarían comprometidas con la aventura de Oriente. Llegaron pisando los talones a los cimerios pero, a diferencia de ellos, ya fuera voluntaria o involuntariamente, se vieron pronto obligados a entrar en el juego político de urartios, asirios, babilonios y medos. Aunque los reinos asirios parecen identificarlos en fechas tempranas, creo con R. N. Frye que sus movimientos al este de Asiria son casi imposibles de trazar con seguridad. Aššur-aha-iddin, (689-669 d. C.) los denomina aškuza, un jefe de los cuales llamado Išpaka, resulta ser aliado de Mannai, en cuya región o alrededores las tribus escitas se habrían asentado. Poco después la alianza se haría con los asirios —incluso una princesa asiria se casaría con un rey escita llamado Partatua—, lo que decidió acaso el fin de la buena vecindad inicial con los medos, que se verían dominados durante muchos años. Por fin y como contaría Heródoto (I, 106; IV, 12) después, Cyaxares acabó con los escitas y les expulsó de la región.

El fin de la dominación escita en el noroeste de los Zagros no fue su fin en Oriente. Grupos numerosos quedaron todavía actuando militarmente en apoyo de unos y otros, pero sus noticias son vagas y su recuerdo se pierde. Puede que no pocos repasaran el Cáucaso y volvieran a la Escitia, en donde extendieron lo mucho que habían aprendido y asimilado en tierras iranias. Pero hasta allí, entre los años 512 y 514 a. C., iría a buscarlos Darío en su famosa expedición. Si hemos de creer en las fuentes, un ejército numeroso de persas, medos y todas las naciones del imperio intentó sembrar la muerte en sus estepas. Como sugiere T. Sulimirski, la destrucción de los asentamientos del valle del Dniester, de fines del siglo VI a. C., podría relacionarse con el paso del ejército aqueménida. Pero en su conjunto, la invasión no tuvo los resultados apetecidos. Y los escitas reales siguieron siendo los dueños de la estepa ucraniana hasta que, en el siglo IV, su primacía pasó a los sármatas.

En el este remoto, lo que luego serían la Partia, la Hircania, la Bactriana y la Sogdiana por lo menos, estaban habitadas por pueblos indo-iranios, hermanos de los medos y persas. Pero al norte, en la verdadera estepa, se movían tribus nómadas a las que los persas llamarían sakkas y los griegos escitas o masagetas. Estas gentes vivían de forma muy semejante a la de los escitas de Ucrania, y con independencia del influjo que hubieran podido sufrir de su contacto directo con los pueblos del Irán, por el gran corredor de la estepa estuvieron siempre ligados al mundo de la Escitia rusa. De su historia apenas sabemos nada. Ciro II murió combatiendo contra ellos (530 a. C.) y, con Darío I, la frontera aqueménida cubrió el Syr Daria y la orilla meridional del mar de Aral. Pero fuera siguieron quedando los sakkas. A ellos se les atribuyen tumbas al este del Aral, con piezas de arte animalístico; las de los altos valles del Pamir Oriental y las de Beššatyr, cerca de Alma-Ata, cuyo kurgan número 6 alcanza un tamaño no menor a los de Pazyryk. Un mundo en fin que, aún en silencio, nos habla del espíritu común del mundo de la estepa.

Ideas sobre el mundo del arte de la Estepa

En el Museo Ruso de San Petersburgo hay un pequeño cuadro firmado por el pintor Arjip Kuindzhi (1842-1910) que se titula *Mediodía. Manada en la estepa.* Bajo un cielo intenso y nuboso, un rebaño se pierde entre un herbazal dorado e inacabable. Y en su pequeño tamaño, sin saberlo, A. Kuindzhi recogió todo el mundo de los antiguos moradores de las llanuras rusas: la tierra, los altos herbazales, los animales, el inmenso horizonte y la bóveda del cielo. Eso en una tarde de agosto, tórrida y seca, porque eso era la estepa.

Muchos siglos atrás, desde las orillas

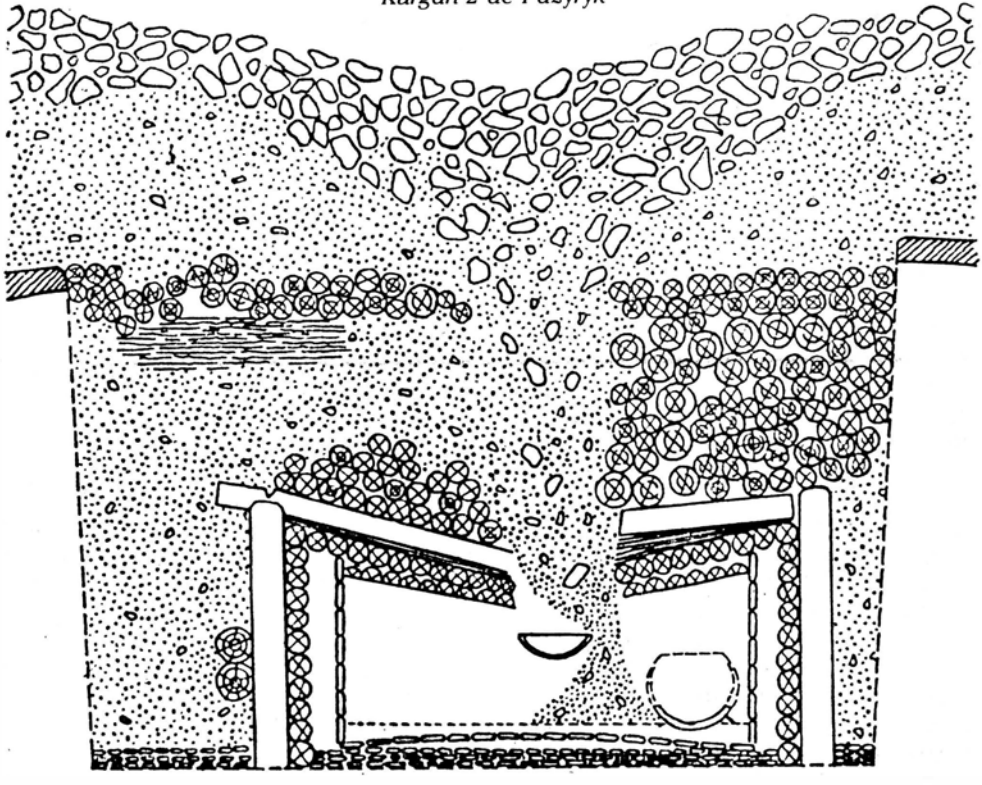
del Dnieper hasta los confines de China, existía un mundo de geografía semejante, formas de vida parejas y creencias muy próximas. En parte al menos, eso es lo que hace que entre los objetos de las tumbas del Kuban, no pocos del Tesoro de Ziwiye y la mayoría de los hallados en los ajuares de los túmulos de Pazyrik, exista un hilo continuo y fraterno por encima de las distancias de tiempo y lugar.

Aunque los antepasados euroasiáticos de los escitas, los de la cultura de Andronovo por ejemplo, tenían un arte propio de sedentarios con decoración geométrica sobre cerámica y hueso, como dice R. N. Frye, cada vez resulta más evidente que en la primera mitad del I milenio, entre la Transcaucasia y el Irán había mucho en común. La pertenencia mutua al tronco iranio podía haber favorecido la transmisión de muchas ideas y, probablemente, cuando los cimerios y los escitas cruzaron el Cáucaso entre ellos había comenzado ya el rudo arte animalístico que maduraría tras su azarosa estancia en el Irán. Porque el verdadero arte escita nació, según T. Sulimirski, en la segunda mitad del siglo VII, para servir las necesidades de sus príncipes. Considera además que ciertos objetos de la tumba de Ziwiye son los que marcan el comienzo del arte escita, cosa que no sería imposible si tenemos en cuenta que las tumbas principescas al otro lado del Cáucaso y el Asia Central, corresponden a escitas más tardíos, posteriores en todo caso a la expulsión de los escitas del Irán medo-persa y contemporáneos, en líneas generales, con el imperio aqueménida.

Antes y después de esa barrera cronológica, los condicionantes externos e internos del artista escita eran los mismos. Pero después de la aventura irania, la forma de expresarse mejoró y se enriqueció sensiblemente, si bien dentro de una estética que sólo a la estepa pertenece. Dioses fuertes y de expresión violenta, como la espada y la flecha. Un campeón de los ganados —que no es sino un Mithra— y unos ritos sacrificiales con ofrenda de caballos o prisioneros degollados —al dios de la guerra— o estrangulados —a los demás dioses— nos hablan con claridad de la aspereza de sus costumbres. Pero incluso estos salvajes guerreros estimaban las cosas bellas. El oro, la madera, el cuero; y ellos mismos decoraban muchos de sus objetos. Como dice G. Charrière, es cierto que los escitas tuvieron a su servicio y con frecuencia, artesanos extranjeros, porque sólo así podrían explicarse los vasos de Kul Oba. Pero incluso así, la labor de los herreros escitas estaba presente, ya que sólo un escita pudo fundir y decorar la vaina de la espada de Litoï. Según G. Charrière, el descubrimiento de una aglomeración exclusivamente artesanal en la región del Dnieper, probaría en cierto modo la inexistencia de artesanos en el mundo escita. Pero eso tal vez sólo prueba lo que es, que había una aglomeración de artesanos. Porque el herrero, el forjador, lejos de ser un personaje inferior, estaba revestido de una cierta magia ligada al chamanismo. Ya lo señaló Mircea Eliade, destacando la importancia del herrero divino entre los arios y el lazo íntimo que une al arte del herrero, las ciencias ocultas y al arte de la canción. ¿Cómo no evocar aquí —sin pretender por eso una mistificación, sino tan sólo una imagen—, a Siegfried en la fragua, reparando a Nothung y entonando la canción de la espada? En las estepas escíticas, el nómada no evita al herrero, porque el herrero habita con él. Siglos después, Gengis Khan sería llamado el Herrero. Y él fue el primero del imperio nómada más grande de la historia.

Dice R. N. Frye que el origen del estilo animalístico en bronce y otros metales es objeto de controversia. Y dice bien, porque confluyen en él mundos distintos pero, en su materialización, hay algo que sólo puede haber nacido del universo mágico de la estepa. Se ha escrito que la orfebrería es un arte bárbaro por excelencia. Pero acaso se dice porque se trata de lo que mejor ha llegado hasta nosotros. Pues más que el vehículo —oro, madera, bronce, fieltro, hueso, lana—, lo que importa es el mensaje del artista de la estepa. Y ese mensaje, el de los escitas, es un mensaje de fuerza, de guerreros, de victoria sobre el débil. Recuerda G. Charrière que el arte animalístico de

Arriba, dibujo del relieve de una placa de cobre con dos grifos del kurgan Z de Pazyryk (siglos V-IV a. C.), según B. Brentjes. Abajo, corte transversal del túmulo y de la cámara del Kurgán 2 de Pazyryk



los escitas no suele representar a los animales que comían —puesto que no es un arte ligado a la caza propiciatoria—, sino que utiliza un bestiario fantástico, de agregados insólitos, como los grifos siempre victoriosos, o animales de victoria como lobos, felinos, íbices, águilas. Pues el artista escita exalta plásticamente al animal vencedor —dice el mismo G. Charrière—, porque es expresión de su misma imagen del mundo, pero ¿qué lugar ocuparía entonces el ciervo y el arce? En las estepas al norte del Asia Central, el ciervo representa el totem tribal de los sakkas, acaso por su nobleza, su fuerza y su capacidad para salir victorioso del ataque de las fieras.

Pese a las influencias iranias, griegas e incluso chinas o de pueblos remotos y sin nombre, el artista escita supo desarrollar una estética de lenguajes peculiares. Y entre los siglos VII y III a. C. por lo menos, todo el arte de la estepa mantuvo en su aventura material unos parámetros muy cercanos. El arte inconfundible de la caballería nómada.

El arte de la estepa

Como hemos comentado más arriba, el arte de la estepa preescita es un arte fundamentalmente geométrico, más o menos complicado pero, en esencia, iconográficamente elemental. A comienzos del I milenio y desde las estribaciones del Cáucaso, surgen experiencias animalísticas que con toda seguridad tendrían algo que ver con el mundo iranio. Pero el verdadero arte animalístico, como escribe K. Jettmar, el que definitivamente va a nutrir al mundo artístico de la estepa durante varios siglos, no es más que una aceleración de desarrollo fruto de un contacto que permitió a los escitas utilizar y apropiarse un rico y distinto repertorio.

A fines del siglo VII a. C., los maestros escitas reunieron motivos nuevos tan dispares como europeos y chinos, aunque el grueso de las nuevas aportaciones vendría del Irán. Confiesa K. Jettmar que la razón de ello es muy simple; que la región más visitada por las gentes de la Transcaucasia era el Irán, donde confluían cimerios, escitas y sakkas. Y ahí también —como ocurriría siglos después en la misma Escitia con los griegos—, grupos de artesanos del país se pusieron al servicio del nuevo conquistador. En resumen, fue una situación de hervor cultural que terminaría originando un estilo peculiar, el animalístico.

Cerca de la ciudad iraní de Sakkez, al suroeste del lago Urmia se levanta la abrupta colina de Ziwiye. En 1947, unos campesinos encontraron ahí por casualidad una especie de sarcófago de bronce, al que ya nos referimos más atrás. Pero existe en los museos tal mezcla de objetos dispares atribuidos al tesoro de Ziwiye, que por fuerza hemos de incluir dos premisas de partida: o las piezas proceden realmente de lugares distintos o, por el contrario y como sugiere K. Jettmar, el tesoro de Ziwiye era el botín de un jefe guerrero que habría participado con éxito en las luchas de fines del siglo VII y comienzos del VI a. C. De ese modo se explicaría la presencia de obras como la estatuilla de un alto funcionario asirio en marfil —con un exacto parecido en el Museo del Iraq—, cerámica vidriada de inconfundible procedencia asiria o plaquitas de marfil del mismo estilo iconográfico. No obstante, tanto R. Ghirshman como E. Porada insistían en una impronta general urartia, sin negar el primero la extracción escita del difunto. Para T. Sulimirski, las piezas más relevantes del ajuar, las más ligadas al supuesto rey, pertenecían al mundo escita. La calidad de aquéllas, la presencia del sarcófago asirio y algunos datos más le han llevado incluso a proponer que el dueño del ajuar podría haber sido el mismo rey Partatua. Entre las obras que marcan época en el arte escita estaría la pátera de plata y oro, con decoración grabada de diez círculos concéntricos. En él vemos sucederse filas de pétalos u hojas, felinos en distintas posturas, liebres, cabezas de aves de rapiña y una roseta en el centro con dieciséis pétalos. Los temas animalísticos serían

Combate entre dos seres fantásticos representado en un tapiz de fieltro procedente del kurgan 5 de Pazyryk

puramente escitas, según R. Ghirshman, mientras que el espíritu de la composición le recuerda los escudos del Toprak Kalesi urartio.

Al mismo mundo escita debe corresponder también una placa de oro de cinturón, de aspecto global semejante al de los cinturones de Urartu, en el que se mezclan el tema de la red con nudos en forma de cabeza de león, de procedencia urartia, con las filas de ciervos e íbices de pura extracción escita. Otras placas menores de cinturón, con incrustaciones de esmalte, traducirían igualmente los alientos de lo que a partir de ahora será el estilo animalístico.

La manufactura escita de muchos de los objetos Ziwīye parece evidente. No estaría de más recordar, que como escribía R. Ghirshman, el topónimo de la cercana Sakkez evoca extrañamente el nombre usado en el Irán aqueménida para referirse a los escitas: sakkas. En Ziwiye tienen que estar las raíces de gran arte de los siglos VI y V a. C. en las estepas.

Fuera de una forma u otra fecha y aunque algunos grupos siguieran al servicio de los medos, babilonios y aqueménidas, lo cierto es que la mayoría de los escitas debió rebasar el Cáucaso a comienzos del VI. Porque como dice T. Sulimirski, las tumbas de la Escitia, datadas en el curso de los siglos VI y V, descienden claramente del mundo cultural expulsado por los medos.

En la verdadera Escitia, la influencia netamente irania es perceptible ya en los kurganes de comienzos del siglo VI, entre los que destacan Litoï y Kelermes. El primero fue uno de los descubrimientos pioneros de la arqueología rusa. En 1763, el general Melgunov mandó excavar un túmulo de respetable tamaño, el kurgan de Litoï. Los ajuares reunidos asombraron a los incipientes arqueólogos. Junto a piezas de indudable raigambre griega aparecían otras extrañas, de oro desde luego, pero bárbaras en sus temas y en su técnica. Aunque Mulgunov lo ignoraba todavía, en sus manos tenía las primeras obras del arte animalístico escita que, como en la famosa vaina de espada conservada hoy en el Ermitage, extendía por las estepas no pocas experiencias iranias. Al kurgan de Kelermes, de la misma época temprana, corresponde una placa en forma de felino, cuya postura y tipo nos trae a la memoria los animales de las placas de cinturón con incrustaciones de Ziwiye. Y los pequeños ungulados, felinos o liebres del mango de un hacha encontrada en el mismo kurgan, son hermanos de las figuritas escitas representadas en la pátera o en la gran placa de cinturón de Ziwīye.

Un poco posteriores parecen los hallazgos del kurgan de Ulski, en el Kuban, que tal vez se remontan a los aledaños del 500 a. C. Entre los objetos más llamativos hay que señalar los remates de estacas o estandartes, realizados en bronce. Según K. Jettmar, el equilibrio entre las influencias externas y el espíritu nuevo de la estepa se mantuvo durante el siglo VI a. C. Pero luego, poco a poco, se iniciaría una degeneración. Para hacerle frente se habría retornado a las tendencias más antiguas, y eso es precisamente lo que expresan los retratos de bronce de Kuban, con sus animales estilizados y líneas fuertemente geometrizadas. Con seguridad, estas piezas representan un período personalísimo del arte escita.

En las regiones inmediatas al nordeste del Irán, en las estepas cercanas al Aral y a los grandes ríos que en él desembocan, los sakkas vivieron un proceso semejante al de sus hermanos de la Escitia rusa. Nómadas como ellos, sus kurganes dispersos señalan la muerte de sus príncipes. Como los de Alma-Ata, que parecen haber sido los más tempranos —pues se sitúan entre los siglos VII-VI a. C.—, y que aportan muy poca información sobre el arte animalístico; aunque sí lo encontramos en los restos de ofrendas o ritos señalados como tesoros. En el Tesoro del Oxus —sobre el que ya hablamos más arriba— se manifiesta el horizonte iranio bactriano que sin duda fue una de las fuentes de información icónica de los artesanos sakkas. Pero no la única. Porque aquí, los caminos de la estepa permanecían abiertos también para China.

Formas aladas en un remate de bronce procedente del kurgan de Ulski, Kuban (siglo V a. C.). Museo del Ermitage, Leningrado

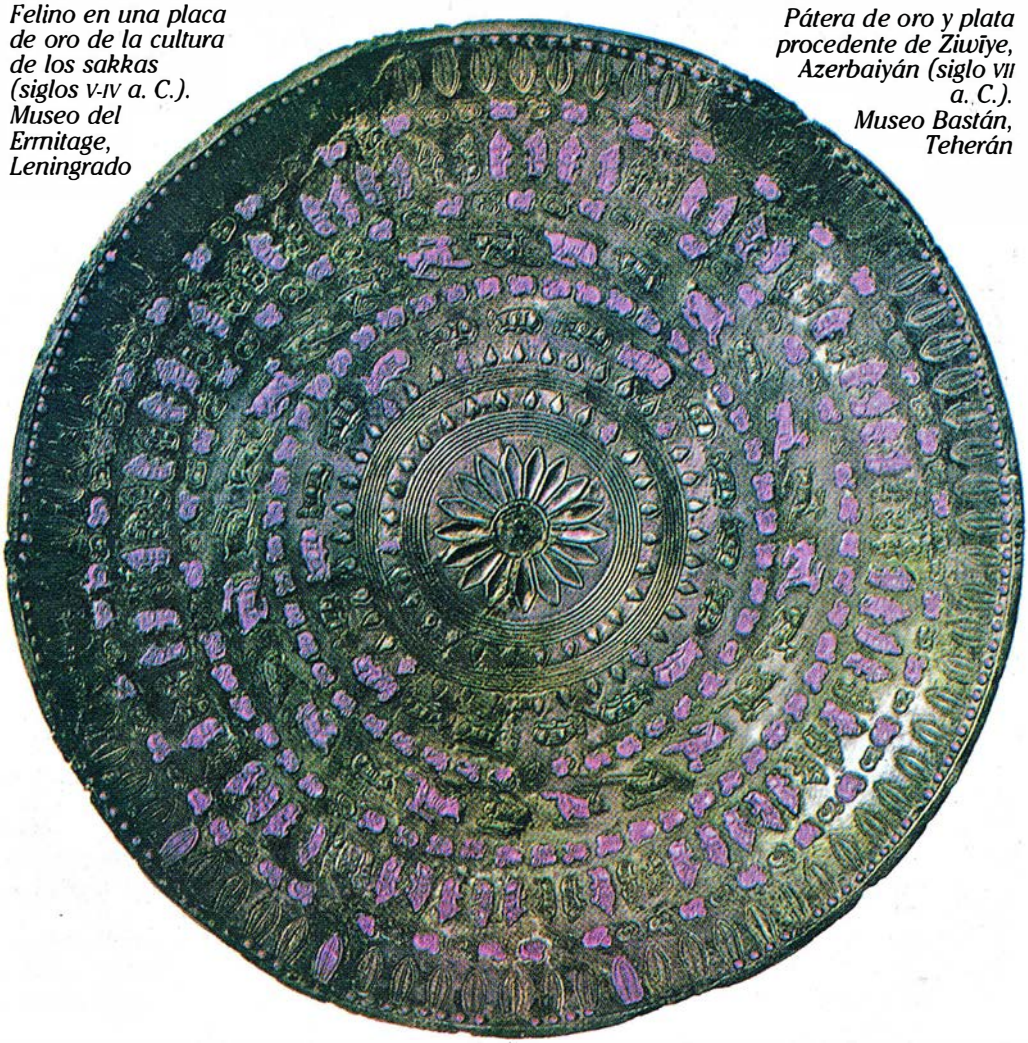
Al este del mar de Aral, una serie de necrópolis proporcionan ejemplos muy peculiares de arte animalístico de la estepa. Pero más interesantes aún son los ritos funerarios, pues aquí, en las remotas regiones donde nació el Aresta, se encuentran unas curiosas estructuras que, en opinión de K. Jettmar, evocan las inquietantes torres del silencio iranio.

En fin, a los sakkas también se atribuyen unas obras de orfebrería famosas con justicia. Se trata de ciertas piezas correspondientes a la Colección Siberiana de Pedro el Grande, hoy en el Ermitage de San Petersburgo. En 1716, el gobernador de Siberia, M. P. Gagarin, envió al zar los primeros objetos de oro, a los que seguirían muchos más después. Cuenta M. P. Zavitukhina que la procedencia de los mismos es desconocida, porque un incendio destruyó la documentación guardada en Tobolsk. Pero teniendo en cuenta varios indicios, lo que parece cierto es que los objetos debieron hallarse en kurganes situados al oeste del Altai, en la estepa de Kazakhstan, el ámbito pues de los sakkas. Varias placas de oro se cuentan entre lo mejor del arte animalístico escita, con una iconografía que juega bien con la estética fantástica de una especial zoología. Del mismo ámbito de procedencia son algunas piezas de evidente origen iranio, como recipientes con inscripciones arameas que confirman las relaciones económico-culturales de los dos mundos.

La vecina y más lejana región a la que habría alcanzado la gran onda estética

Felino en una placa de oro de la cultura de los sakkas (siglos V-IV a. C.). Museo del Ermitage, Leningrado

Pátera de oro y plata procedente de Ziwīye, Azerbaiyán (siglo VII a. C.). Museo Bastán, Teherán



del arte animalístico de la estepa la situamos en el remoto Altai. Los célebres kurganes del Altai, las tumbas heladas que conservaban casi intactos los cuerpos de los difuntos y los más nimios objetos, han sido materia de muchos estudios. Dice L. L. Barkova que los primeros hallazgos se remontan a 1865, cuando V. V. Radlov excavó dos grandes túmulos en el Alto Altai, bajo cuyas piedras los hielos eternos habían protegido de la injuria del tiempo todas las materias orgánicas y putrescibles. En los años veinte de nuestro siglo, la región volvería a ser estudiada por S. I. Rudenko y M. P. Gryaznov, que continuarían en los años cuarenta y cincuenta.

Aunque los datos funerarios son de lo más interesante, bastará decir que nos encontramos ante túmulos reales, como los habituales de la Escitia, de estructura semejante y ritos hermanos. Para el arte que nos ocupa conviene rescatar algo que en el oeste no ha llegado hasta nosotros: la talla de madera. Muebles, recipientes, carros e instrumentos de música habían sido tallados cuidadosamente y decorados con el arte animalístico de la estepa. Pero también textiles, únicos en el mundo, como un gran tapiz que S. I. Rudenko estima fabricado en el Irán, o alfombras, mantas de caballo y colgaduras de fieltro, con apliques en distintos colores, que incluyen las primeras escenas humanas en las que resuenan modelos iraníes. Precisamente las importaciones iranias han permitido datar la mayor parte de los kurganes de Pazyrik durante el período aqueménida.

La época de los partos

CUENTA el *Han Shu,* en su capítulo 96A, que el emperador chino Wu-ti (140-86 a. C.), de la dinastía Han, remitió una embajada al lejano país de An-hsi. Para recibir con el honor debido a aquellos primeros emisarios, el rey de An-hsi destacó en su frontera a un general al frente de 20.000 jinetes, a pesar de que —como destaca cuidadosamente el autor del *Han Shu*—, los límites de su reino distaban muchos li de la capital. Una vez en el interior de An-hsi y en el curso de su larga marcha, los embajadores chinos se asombrarían por el gran número de ciudades y aldeas que cruzaban, tantas que el territorio de An-hsi les parecía habitado sin solución de continuidad.

Satisfecho con los regalos y el mensaje amistoso del emperador Wu-ti, el monarca de An-hsi resolvió enviar su propia embajada de respuesta, que viajaría acompañando el retorno de los emisarios chinos. Los de An-hsi eran portadores de curiosos presentes: huevos de grandes pájaros y magos de Li-kan. Y pese a la distancia, alcanzaron su objetivo, pues como recuerda el *Han Shu,* el Hijo del Cielo se deleitó con los regalos enviados por el rey de An-hsi.

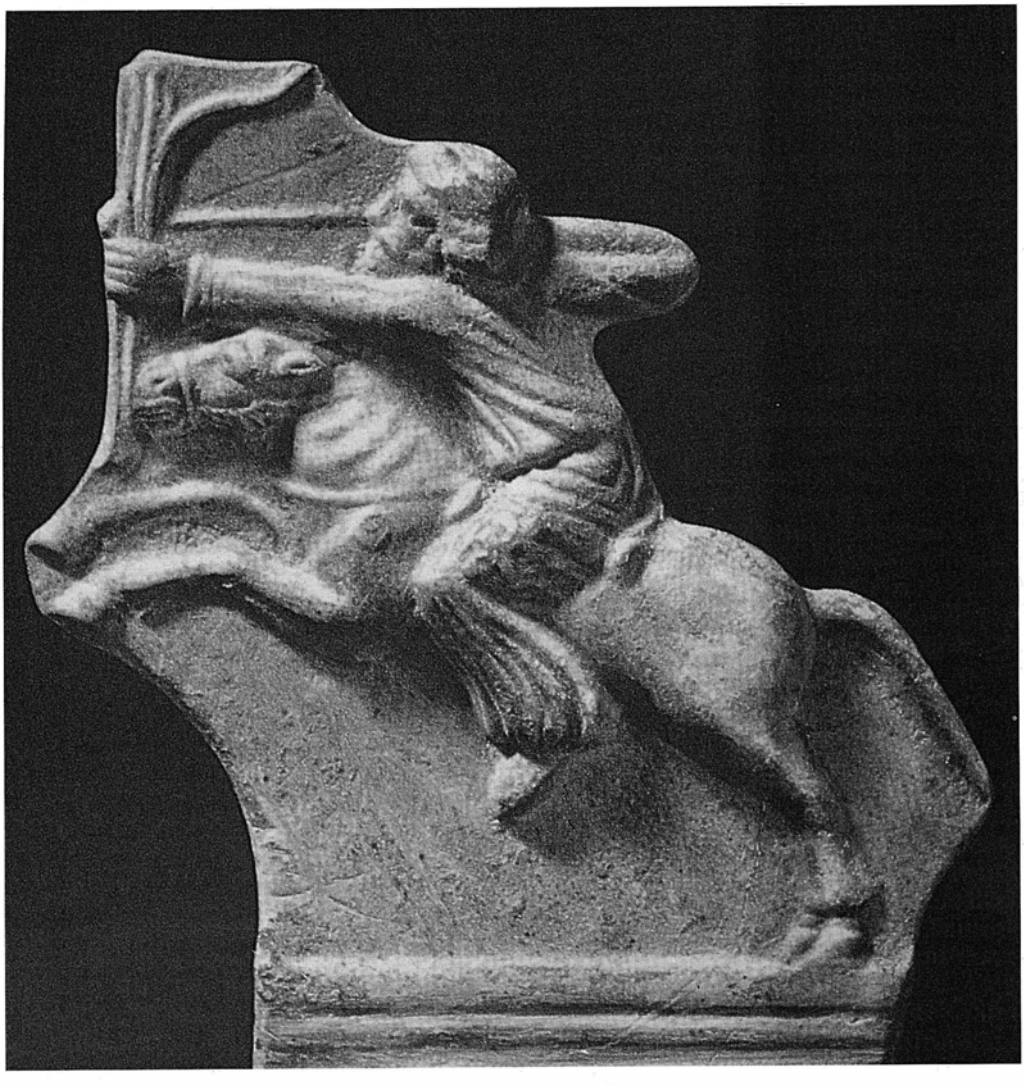
Con el escueto lenguaje que es propio de la historiografía china, el *Han Shu* dejaría así recuerdo de un hecho maravilloso, el primer intercambio de embajadas entre un rey del Irán parto, Mitrídates II (123-87 a. C.), y el emperador chino, el sabio y poderoso Wu-ti (110-86 a. C.).

A partir de entonces, los contactos entre ambos mundos mantendrían una amistosa e intensa continuidad, que se prolongaría en la época sasánida. Y de aquella amistad risueña nació el tramo iranio de la ruta de la seda, que pronto vestiría a los nobles y grandes de Irán. Muchos años después, en el desastre de Carras (53 a. C.), las tropas del monarca Orodes II levantaron estandartes de seda y oro. Entre el polvo y la imagen de la muerte, los legionarios romanos conocieron por vez primera la sutil belleza de la seda. Así al menos lo cuenta P. Anneo Floro. Pero la ruta de la seda nunca les sería abierta. Porque nunca llegarían a quebrar la fuerza del Irán parto.

Una historia olvidada

Dice R. N. Frye que la memoria de los partos hubo de sufrir tanto la hostilidad de sus inmediatos sucesores, los sasánidas, como la de sus enemigos occidentales, los romanos. Por eso quizá su fortuna histórica es poco apreciada por los historiadores europeos, quienes tienden a utilizar exclusivamente las fuentes clásicas, por lo común y como no podía ser menos, negativas para los partos.

Se maravillaba J. Wolski de la negligencia mostrada por la historiografía ante este problema, que ha omitido cualquier tipo de crítica textual, evidentemente necesaria, si tenemos en cuenta que la historia del Irán parto se ha escrito por la literatura exterior de su enemigo, Roma. Cierto que al principio era la única posibilidad, habida cuenta de la inexistencia de literatura o historiografía parta original. Pero no tanto el método cuanto una presunción inexcusable empujaría a dos cosas: a la incomprensión real de la historia y la cultura de los partos y a la limitación de su vida a un área restringida, el Occidente, que se convirtió así en lo que nunca fue, el eje en torno al cual habría girado el mundo parto. Y eso es, naturalmente, una europeización de la historia, siempre sin sentido pero profundamente errónea además si se aplica a la antigüedad.



La nueva historia de los partos es hoy posible gracias en gran medida a J. Wolski. Y muchas perspectivas cambian, cuando llegamos a entender al fin que tanto para ellos como para los sasánidas, las regiones más atendidas y que mayor significado tenían fueron las del nordeste, y no el occidente. Defendiéndolas murieron dos reyes partos, Fraates II (ca. 129 a. C.) y Artabano I (ca. 124 d. C.), algo inconcebible en la frontera occidental. Y ello porque en Asia Central tenían su patria y su santuario. Y porque en el Irán septentrional y del nordeste se asentaba la mayoría de la población y la riqueza del imperio, como testimoniaron los embajadores chinos. Algo

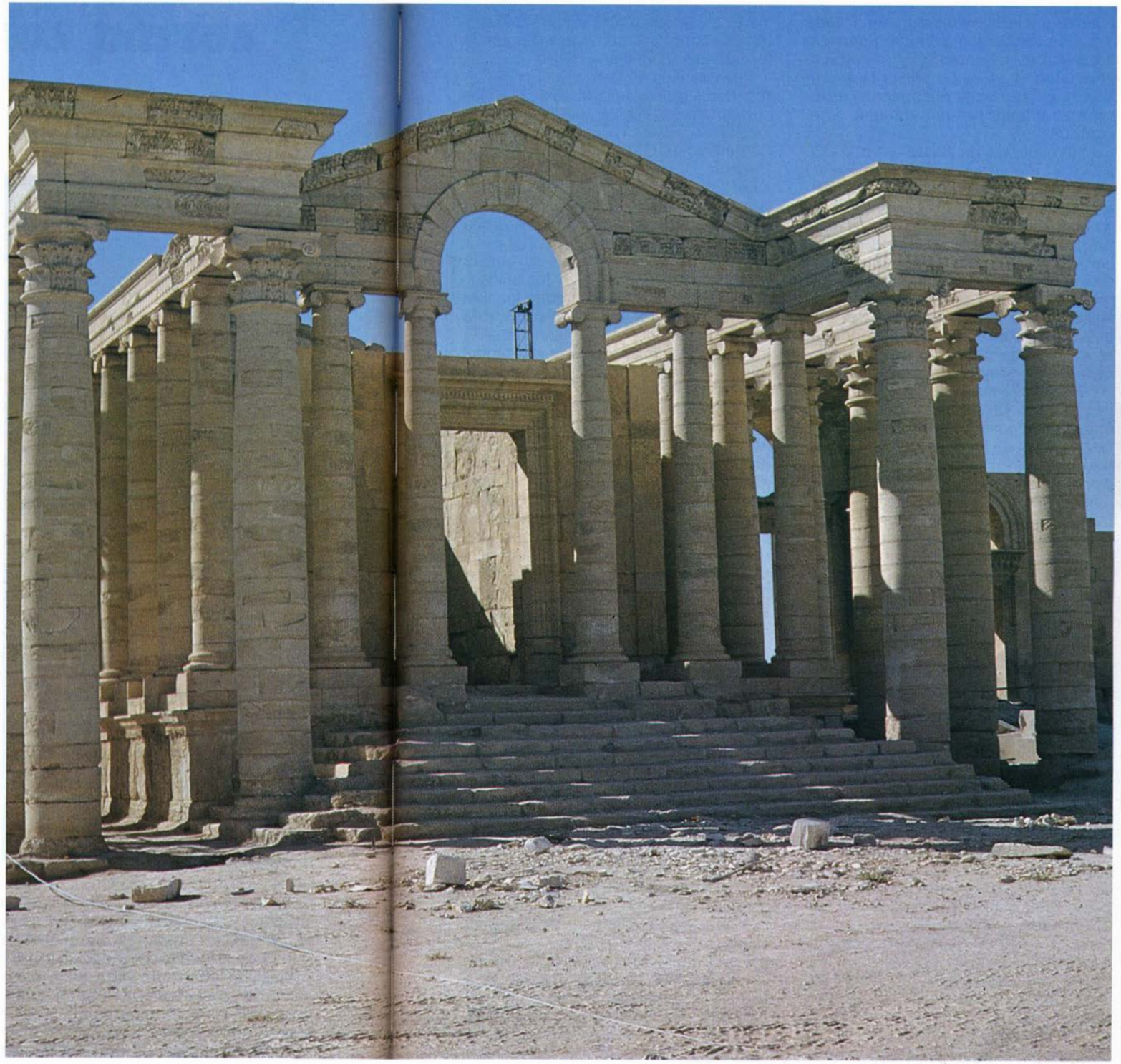
que los romanos no alcanzarían a comprender jamás, creyendo que Ctesifonte, una capital de verano, era el centro vital del mundo arsácida.

La historia parta se merece una lectura distinta a la que solemos hacer. Y deseuropeizada. Poco a poco se van descubriendo nuevos materiales que, como los hallazgos epigráficos de Nisa o Hung-i Naŭruzi, nos van permitiendo contemplar su pasado desde otra perspectiva. Porque vemos cómo desde la conquista de la Parthava, los monarcas partos quisieron renovar los modelos de la cancillería aqueménida al usar la escritura aramea en sus miles de documentos hallados en Nisa. Porque la economía real manifestada en esa ciudad era, como indica J. Wolski, heredera de modelos persas antiguos y no helenísticos. Algo pues comienza a cambiar.

En una línea semejante, R. N. Frye decía que los partos ni fueron enemigos del helenismo —que murió poco a poco—, ni traicionaron las raíces iranias, pues por su lengua materna y su cultura eran iranios, y al Irán estaban ligados por la sangre. Si Firdusi se mostró remiso a cantar su grandeza en su Libro de los Reyes, lo cierto es que gracias al iranismo parto, los sasánidas sabrían entroncar con el mito aqueménida.

A la espera de que la investigación nos depare un número mayor de textos nacionales, la imagen de la historia parta debería trazarse no sólo con las fuentes clásicas como Estrabón, Plutarco, Plinio, Tácito o Isidoro de Carax entre otros, sino también con las chinas, como el *Shi-ji* de Sima Qian o el *Han Shu* de Pan Ku y, sobre todo, con los ostraka de Nisa, los pergaminos de Avroman-Dagh y Dura Europos, las inscripciones arameas de Aššur y Hatra o las monedas acuñadas por los reyes partos. De todos modos, el cuadro resulta todavía insatisfactorio.

Según la tradición unánimemente admitida, a comienzos del siglo III a. C. una de las tribus escitas o sakkas del Asia Central, llamada Parni, emigró hacia la antigua región aqueménida de la Parthava y la ocupó en torno al 250 a. C. La necesidad de enfrentarse a los rei-



Vista de un templo de la ciudad de Hatra

nos seléucida y greco-bactriano llevaría a su jefe, Arsaces, a aglutinar junto a sí a los iranios sedentarios y, tomando la corona en el 247 a. C., iniciar la era de los arsácidas. Desde el comienzo resulta pues manifiesta una voluntad integradora.

Ni los intentos de Seleuco II (246-225 a. C.) ni los de Antíoco III (223-187 a. C.) ni el formidable plan de Antíoco IV Epiphanes (175-164 a. C.) —conscientes todos del verdadero peligro, capacidades y objetivos de los partos— pudieron frenar el ascenso de la monarquía arsácida que, poco a poco, iba ampliando su radio de acción y soberanía a costa de Margiana, Bactriana, Sargatia e Hircania hasta los pasos del Elburz, que abrieron el camino de Media y Mesopotamia. Sólo faltaba un gran príncipe y éste llegó. El año 171 subía al trono Mitrídates I (171-138 a. C.) que, como Ciro en su época, se convertiría en el inteligente reunificador de los iranios.

Mitrídates I, príncipe valeroso, buen estratega y mejor político, sería el iniciador de la renovada grandeza del Irán. Y la primera guerra en dos frentes —situación habitual del imperio en lo sucesivo— se abriría ahora contra los seléucidas. Pero los resultados finales no pudieron ser más halagüeños. Con él, como dice K. Schippmann, el reino parto se convertiría en imperio mundial.

Las primeras luchas contra los greco-bactrianos le depararon las provincias de Tapuria y Troxiana. Bactria no representaba ya un peligro, pero Mitrídates debió juzgar más útil conservar su existencia porque más allá de sus fronteras, los nómadas Yü-echi parecían representar una amenaza mucho más grave para Irán.

En el 148 a. C. lo vemos conquistando Media. Si bien poco después, en el remoto este, alcanza la India tras dominar las regiones de Gedrosia, Drangiana y Arachosia. Tan sólo dos años más tarde ocuparía la mayor parte de Mesopotamia. Sus caballos entraron en Babilonia, Uruk, Seleucia y todas las viejas ciudades que aún vivían. Y como Ciro —del que con toda seguridad Mitrídates se sentía continuador—, el rey de los partos deseó integrar, reunir bajo su mano las distintas naciones. Por eso renovó los títulos reales aqueménidas y por eso también acuñó monedas con la leyenda de Filoheleno.

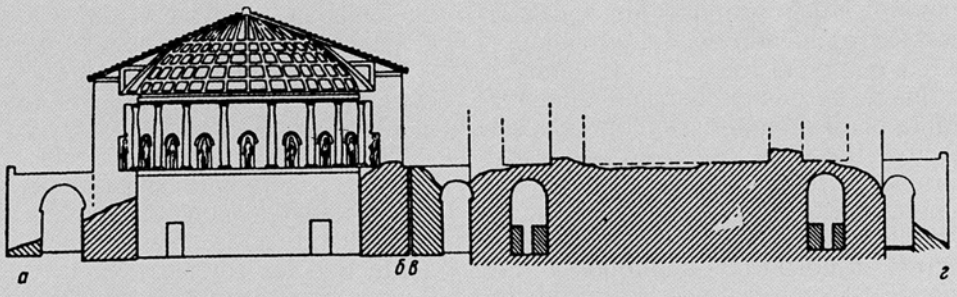
Una reacción de Demetrio II en los alrededores de Seleucia fracasó, pero las consecuencias irían en la línea del viejo Ciro. Mitrídates casaría a su hija con Demetrio, al que daría el gobierno de la Hircania. Como prolongación de su campaña en el Suroeste, el Gran Rey conquistaría en fin el reino de Elymaida cuya capital, Susa, volvió así a la órbita de un imperio iranio.

Una vez más, los ataques en el este le obligaron a partir. Pero los sakkas, que presionaban las fronteras del Asia Central, serían batidos. Acaso fue ésta su última victoria, pues el año 139 a. C. moría el fundador del imperio, aquel que en palabras de K. Schippmann, inició los 350 años que alcanzó a existir como gran potencia.

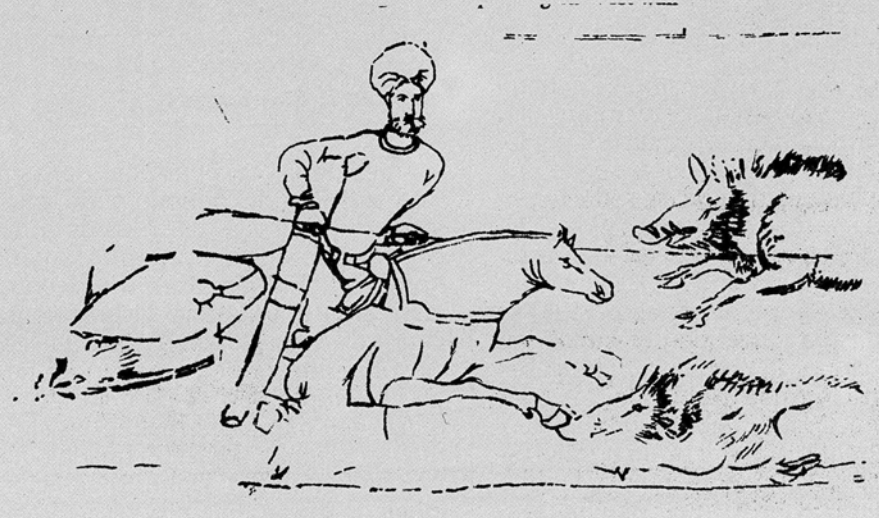
Sus inmediatos sucesores, Fraates I y Artabano I, hubieron de volcarse en la defensa del núcleo parto del Irán, amenazado por los nómadas, en lucha contra los cuales perecerían ambos monarcas. Pero al menos consiguieron desviar la fuerza mayor, los Yü-echi, que caerían sobre el reino greco-bactriano ocupándolo y fundando poco después el imperio de Kushan. Por el Oeste las cosas fueron peor. Antioco VII recuperó Babilonia y Media, más por poco tiempo. Pues el año 123 a. C. era coronado Mitrídates II (123-87 a. C.). Dice R. Ghirshman que si Mitrídates I fue el Ciro de los partos, Mitrídates II se convertiría en el nuevo Darío, el autor de la madurez.

Cuando la situación parecía crítica, muerto el rey Artabano a consecuencia de las heridas sufridas en la batalla, Mitrídates supo reorganizar e inyectar un nuevo entusiasmo a sus gentes. Los nómadas fueron derrotados y empujados en toda la línea. Merv y Herat fueron reconquistadas, el Amur-Darya volvió a ser la frontera del imperio y el Sistán y la Arachosia reconvertidos en reinos vasallos.

En Mesopotamia, la llegada del rey fue el fin de la rebelión. Toda la Baja, Media y Alta región volvieron a su mano, convirtiendo en monarquías vasallas las regiones de Adiabene, Gorduene y Osrhoene. De nuevo, Mesopotamia e Irán



Arriba, reconstrucción de la Sala de los Antepasados en el palacio de Nisa. Debajo, cazador parto en una pintura hallada en Hatra.



se integraban, como en la época aqueménida, en un solo imperio.

Mitrídates pudo por fin entregarse a la labor de dar estabilidad y cohesión al imperio. Su prosperidad fue señalada por los embajadores del emperador Wu-ti, que en el 115 a. C. le visitaron. Y la ruta de la seda quedaba abierta en el Irán a partir de entonces. Por supuesto ello beneficiaría a los iranios y cooperaría al desarrollo de las relaciones económicas distantes. Y en el año 109 a. C. Mitrídates recuperaba el título de Rey de Reyes, un hecho que habla por sí mismo de las convicciones iranias de los partos. Una cosa que Sulla, gobernador de Cilicia, no parece entender cuando en el 92 a. C. los embajadores del gran Rey se entrevistaron con él junto al Eufrates, para acordarlo como frontera. A partir de entonces, las regiones del oeste se verían siempre en disputa. La larga lista de guerras, avances y retrocesos de ambos imperios es bien conocida, por lo que cabe resumirlas con brevedad. En el año 53 a. C. Craso sufrió una derrota total en Carras frente a las tropas de Orodes II, dirigidas por Surena. En los años 51 y 40 a. C., sendas expediciones de Pacoro y del mismo en unión con Labieno —un ex embajador romano— estuvieron a punto de restaurar el imperio aqueménida en su totalidad. Luego la situación se mantendría inestable hasta la firma de un tratado de paz con Augusto. Roma hubo de reconocer al imperio parto su condición de gran potencia.

El siglo II d. C. subía al trono Artabano II y, poco después, Vologeses I, que acuñaría monedas con leyendas en pahlevi-arsácida y en cuya época, según una tradición bien extendida, se redactó por escrito el *Avesta*. Durante el siglo II, Ctesifonte caería varias veces en manos romanas —con Trajano (115), Marco Aurelio (165) y Septimio Severo (198)—, pero la misma reiteración es indicio de la inutilidad de la conquista. Vologeses IV (148-191) invadió toda Siria y las ciudades le aclamaron como libertador. Y un emperador, Macrino, que perdió varias batallas ante Artabano IV, tendría que firmar una paz con él. Mientras tanto, en el este, el imperio Kushan había llegado a su máximo esplendor. Las buenas relaciones con el Irán de los partos se habían debilitado y el peligro parecía cernirse otra vez. Pero la reacción irania sería dirigida por nuevos jefes, porque en torno al 224 d. C. los arsácidas dejaban de reinar. En la región de la antigua Persia un señor local, Ardašir, se levantó y venció a su rey. Con él nacería el último de los imperios iranios, el de la casa de Sasán.

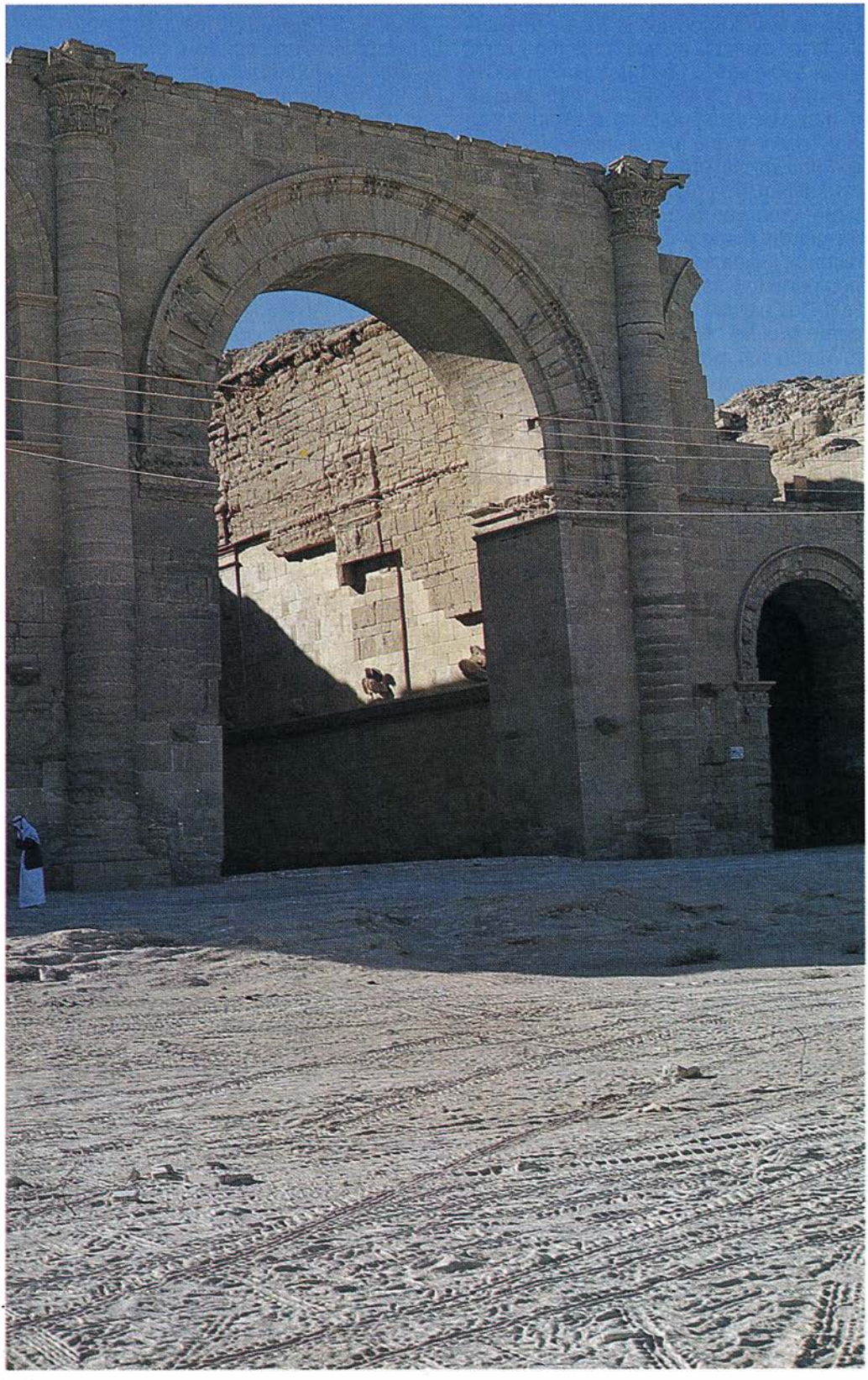
El Imperio parto duró 475 años. Con razón K. Schippmann se pregunta dónde está la larga agonía que se le atribuye si, citando a K. H. Ziegler, resulta evidente que los romanos no la vieron. Pues ni Caracalla ni Macrino la percibieron según los documentos que Herodiano nos transmitió (IV, 10-2: V, 1-4).

La convicción de sentirse iranios y herederos del mundo aqueménida resulta manifiesta en muchos de sus rasgos culturales y políticos. Sólo cuando recuperaron la mayor parte del antiguo imperio restauraron la vieja titulatura: Gran Rey y Rey de Reyes. J. Wolski acentúa que los arsácidas poseían el iranismo como centro de su ideología política. El filohelenismo no era más que un acercamiento integrador a un sector importante del imperio, lo mismo que Ciro se llamó a sí mismo devoto de Marduk. La carta de Artabano II (Tácito, Anales VI, 31), tantas veces citada, es más que elocuente: pide la devolución de todos los territorios que habían pertenecido a los aqueménidas.

Teoría y experiencia del arte y los artistas partos

Antes de iniciar el estudio de las formas artísticas del período parto, resulta forzoso someter a una revisión el concepto mismo de un arte de los partos. Porque habría que avanzar *a priori* que la información material disponible para cubrir esos casi cinco siglos de historia es sorprendentemente corta y dispersa en el tiempo y en el espacio. Por eso quizás los manuales repiten insistentemente algunas ideas acuñadas hace mucho tiempo: el supuesto carácter filoheleno inicial, una progresiva iraniza-

Iwan *del templo de Hatra*[5]



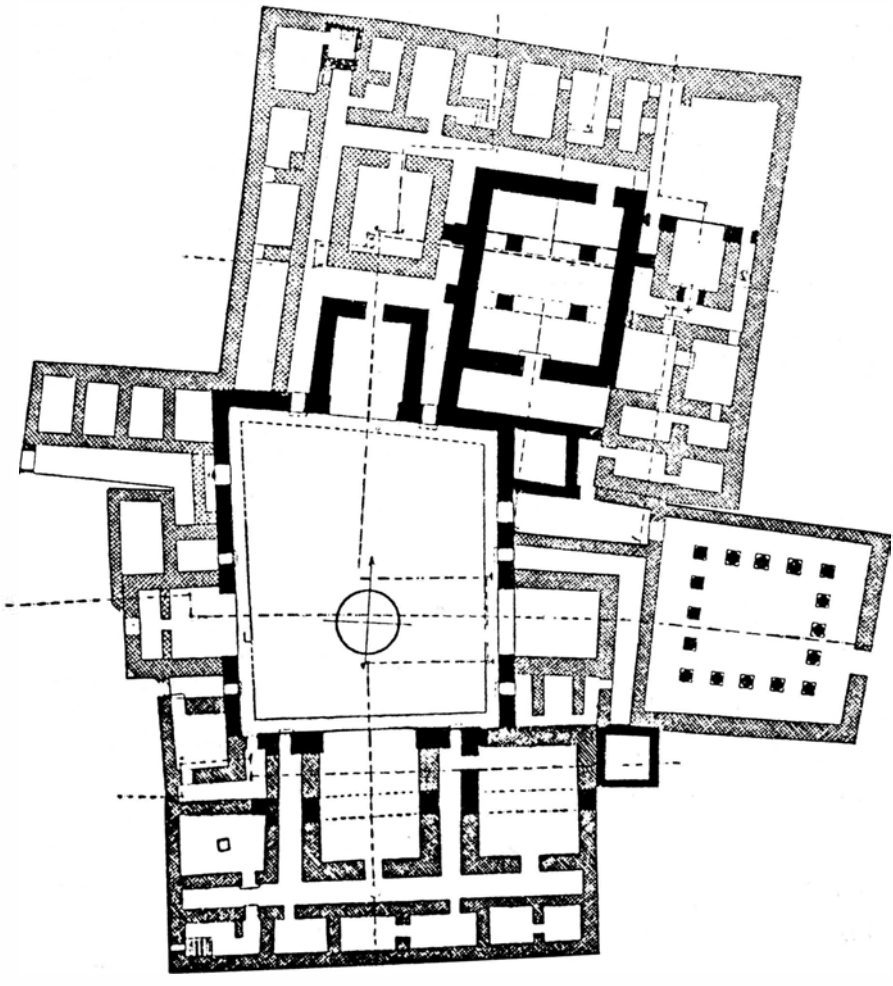
ción en los últimos dos siglos de desarrollo, la inexistencia de una tradición y otras ideas semejantes. Ciertos autores incluso cuestionan la posibilidad de dedicar al arte iranio de esta época un apartado especial, toda vez que lo ven simplemente como una forma provincial o derivada del arte helenístico o greco-romano. No obstante, creo que una reordenación de los elementos disponibles y una perspectiva distinta, ligada a hallazgos más recientes, nos permiten hablar en justicia de un arte de los partos. Conclusión más que evidente tras las obras de T. S. Kawami o H. E. Mathiesen, por ejemplo.

Los primeros tratados sobre el arte iranio, que en cuanto a los hechos bebían en las fuentes de la historiografía clásica, solían considerar la cultura parta como un simple fenómeno marginal del mundo romano. La idea de un arte parto propio y original resultaba inexistente. En el siglo pasado, los viajeros europeos solían distinguir en sus relatos las ruinas de Persépolis, Naqš-i Rustam o Ctesifonte, pero ellas les hablaban de aqueménidas y sasánidas, mientras que su propia formación greco-latina les limitaba la historia parta a la de un estado dividido y confuso, batido siempre por los romanos. El resultado no podía ser otro que el que impregnaba las obras al uso. El desconocimiento real como base de una relativización.

El concepto de arte parto tardaría mucho en ser acuñado y cuando lo fue, las supuestas pruebas procederían de las regiones no iranias. En 1928 M. Rostovzeff comenzaba la excavación de Dura Europos, una vieja ciudad ribereña del Eufrates que Seleuco I Nicator había reconstruido para convertirla en una colonia militar macedónica. Los trabajos de M. Rostovzeff —que seguía los pasos iniciados por F. Cumont en 1922-23— se prolongaron hasta 1937 y llevarían al descubrimiento de una curiosa urbe en la que los elementos griegos, semitas e iranios se entremezclaron como fruto de su azarosa existencia. Griega al principio, parta después y romana en fin, los sasánidas la destruirían en torno al año 256 d. C. Los elementos artísticos de Dura Europos relacionados con los correspondientes a otros lugares entonces ya conocidos o en proceso de estudio, como Palmyra, Hatra o Aššur dieron a M. Rostovzeff los argumentos suficientes, en su opinión, para definir un arte que, extendido por Mesopotamia y Siria desde el siglo III a. C. hasta el III d. C., venía a representar la estética y el espíritu artístico ignorado de los partos. Las características que le atribuyó nos parecen hoy, en general, poco precisas para definir un arte: espiritualidad, hieratismo, linealidad, un cierto verismo y, sobre todo, frontalidad de las composiciones y las figuras, que en relieves o pinturas aparecerían normalmente de cara al espectador. Dice R. Ghirshman que, de todos los rasgos propuestos, sólo el de frontalidad posee un interés evidente. El problema sería aceptar o no la procedencia parta de tal tratamiento pues, no mucho después, E. Will la atribuiría a los griegos.

El arte parto quedaba en fin delineado dentro de los rasgos que M. Rostovtzeff le había conferido. Pero, a decir verdad, cualquier observador interesado habría de fruncir el ceño con asombro. Pues, como recuerda K. Schkippmann, Palmyra nunca había pertenecido a los arsácidas y Dura tan sólo a veces. Cabría decir incluso —como continúa el mismo— que de lo que M. Rostovzeff hablaba era no sólo de un arte parto, sino también del realizado en el entorno cercano. Acaso incluso más del perteneciente al entorno.

Otro paso adelante en la definición sería proporcionado por D. Schlumberger. Según él, desde el monumento funerario de Antioco de Comagena hasta el mundo de la escultura kushana en la India, la antigüedad había conocido un estilo artístico propio y bien definido por los componentes y tradiciones que en él convergían. Este horizonte estético, en el que debería incluirse el arte parto, lo llamaría arte greco-iranio. Y como M. Rostovzeff al suyo, D. Schlumberger trató de fijarlo, pero no según ciertos caracteres, sino de acuerdo con las corrientes que lo informaban: una griega, otra irania antigua —aqueménida— y, además, otra irania nueva que presentaba un fuerte influjo de los nómadas. El hogar de tal arte habría sido no la primera patria de los partos, muy helenizada, sino las regiones en torno a Ctesifonte. Verdad es que, como K. Schippmann sugiere, no existen hasta



Planta del palacio parto de Aššur, según W. Andrae

hoy muchos hallazgos que corroboren esta hipótesis; pero el intento merece atención.

Uno de los viejos lugares que acaso tenga más que decir todavía es Hatra. M. Rostovzeff la consideró en su tiempo, pero los datos de los que pudo disponer se limitaban a los proporcionados por la primera investigación llevada allí, entre 1907 y 1911, por W. Andrae, el director de la misión alemana en Aššur. Hatra había sido una de las célebres ciudades caravaneras del Oriente. Situada en la ruta este-oeste, en el corazón de al-Yazira, era entonces difícil de alcanzar para un enemigo poderoso. Tanto ayer como en la actualidad, sus edificios y ruinas parecen un milagro inesperado en la seca región. Hoy sabemos que los partos la fundaron como una especie de puesto militar avanzado, y que pronto llegaría a gobernarla una dinastía árabe, vasalla del monarca de Ctesifonte. De acuerdo con sus compromisos se defendió en varias ocasiones contra Roma. Y acaso su fidelidad a los arsácidas le valió la destrucción total y el abandono tras la instauración de los sasánidas. La ciudad, excavada alternativa o simultáneamente por equipos iraquíes e italianos desde los años cincuenta, se ve sometida a intensos trabajos de restauración.

En Hatra recogemos algo no muy común, la certeza de una fundación parta. Y en su arte, con independencia de

los elementos más puramente clásicos, nos encontramos con las primeras huellas de auténticas manos iranias. Sobre todo en la arquitectura y pintura. En el sector de los templos, por ejemplo, descubrimos una estructura nueva, también presente en la Aššur arsácida y en el Irán. Me refiero, como es lógico, al iwan, una gran sala abierta por un lado o no, y cubierta con una soberbia bóveda que encuentra paralelos cercanos en el palacio de Nisa, en el de Aššur y en la Ctesifonte sasánida. Como reiteran todos los tratadistas, el iwan constituye un tipo de planta sin precedentes conocidos —si acaso, la tienda abierta como quieren algunos—, pero que echará hondas raíces en el Irán, pasando incluso a integrarse en las mezquitas y madrasas islámicas. La monumentalidad de las bóvedas que cubren los iwanes de Hatra carecía de modelos, o al menos los ignoramos.

El arte de Hatra nos permite empezar a matizar, con mejor fundamento, el concepto de arte parto. Pero hay más. En el actual Turkmenistán, una misión soviética encabezada por M. E. Masson comenzó en los años cuarenta la excavación arqueológica de la capital parta de Nisa. Continuada por una misión italo-turkmenia, el análisis de la que en época de los partos se llamó Mithradatkert revela varios sectores de interés: una ciudad amurallada (Nueva Nisa) y, cerca, la ciudadela real (Nisa Antigua), de planta pentagonal y espléndidamente fortificada. Aquí se han concentrado los hallazgos, como la Sala Redonda o de los Antepasados Reales, las sepulturas de los monarcas y miles de óstraca importantísimos para la nueva historia parta. Los archivos administrativos han sido los primeros atribuidos al reino parto y las artes suntuarias, en fin, reúnen una curiosa mezcla de tendencias coloristicas y zoomórficas junto a lenguajes y elementos griegos.

D. Schlumberger estimaba que la cultura de Nisa venía a significar un período de helenización de la corte real parta. Pero como K. Schlippmann apunta, también es preciso constatar el influjo manifiesto de las civilizaciones indígenas anteriores a los partos, probablemente la base de la población originaria de Nisa, y las aportaciones de aquéllos.

Llegados a este punto convendría razonar la cuestión inicial. ¿Existe o no un arte parto definido? Es evidente que sí, como resulta manifiesto en las obras de T. S. Kawami o H. E. Mathiesen. Cuando los partos ocuparon la región de Parthava su estado cultural debía diferir mucho del de los persas en la época de Ciro. Ambos eran iranios, pero mientras los segundos llevaban siglos ocupando regiones del Irán histórico y en contacto estrecho con las culturas mesopotámicas, los primeros se habían movido como nómadas en el Asia Central, en los límites del mundo aqueménida primero y seléucida después, en estrecho contacto sólo con las poblaciones sedentarias de la región. Como en el caso persa, el arte griego venía a ser para ellos un elemento aprovechable que habría que integrar. Pero desde un comienzo parecen haberse sentido herederos de los aqueménidas en lo político, y desde el comienzo también las tradiciones nómadas resultan manifiestas. No se trata de un filohelenismo general en sus comienzos, sino de un esfuerzo integrador desde un principio, una integración que pretenden llevar a cabo gentes que, obviamente, no tienen tras de sí la tradición medo-urartia de los persas. Tiempo atrás, M. Rostovtzeff definió características propias del arte parto. Muy discutidas, E. Haerinck las presume aceptables aún, resumiéndolas en cinco rasgos: espiritualidad, hieratismo, linealidad, verismo, frontalidad. En Bīsultum, al pie mismo de la inscripción de Darío, Mitrídates II mandó esculpir un relieve conmemorativo, prácticamente perdido hoy que, visible en los pasados siglos, denotaba una cierta orientación hacia lo aqueménida.

Las esculturas de Hatra, los relieves de la Elymaida y ciertas figuras de los rhyta de Nisa nos plantean la evidencia de algún carácter ya bien conocido: la frontalidad y un cierto retorno arcaizante, que recuerda a los tipos físicos y las vestiduras que aparecen en las placas de oro sakkas de la colección de Pedro

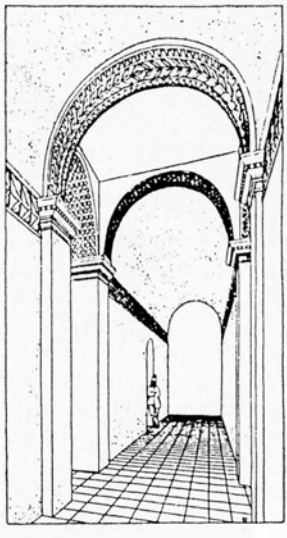
Cabeza de una estatua monumental hallada en el Salón Cuadrado del palacio de Nisa.

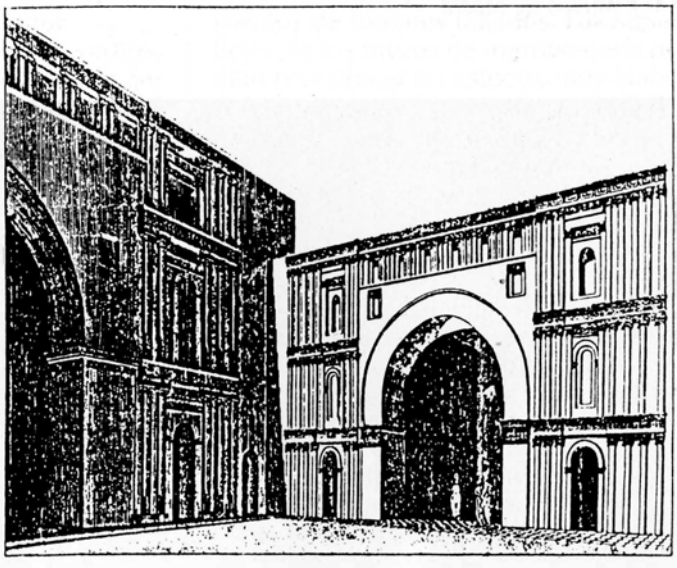
el Grande. Podría decirse que los partos manifestaron una asombrosa voluntad de conservar la civilización irania como ellos la sentían, en el nivel que poseían de expresión estética. Como escribe K. Schippmann, siempre será difícil reunir el arte de tan inmenso país en una etiqueta. Porque además existieron dos espacios culturales distintos: Mesopotamia e Irán-Asia Central. Y en las dos áreas el elemento parto evolucionó recogiendo influjos más o menos notorios, ya fueran helenísticos, mesopotámicos o iranios, que venían a unirse a las propias tradiciones nómadas. R. N. Frye dice que el arte parto fue un arte popular, en el sentido en que no lo fueron ni el aqueménida ni el sasánida. Los maestros partos tenían un reto múltiple ante sí. Y durante siglos supieron ir dándole salida. Una escultura, un objeto o una arquitectura parta resulta inconfundible. Y no tanto por la supuesta mezcla de elementos cuanto por la expresión de los mismos a través de un sentimiento propio. Las esculturas de Hatra, por ejemplo, resumen ese popularismo ligado al supuesto hieratismo ceremonial de Persépolis. Y esa rigidez que se les reprocha, esa mirada fija y perdida, acaso no fuera la mezcla de incapacidad y primitivismo sino la evocación de unos sentimientos que, como recuerda V. G. Lukonin, se recogerían siglos después en los mosaicos bizantinos de Rávena.

Tales sentimientos, tales influencias eran los elementos que convergían en las obras de los artistas del mundo parto. La rápida conquista del espacio iranio, que había llevado a las tribus partas desde un aislamiento original hasta la convivencia urbana con las poblaciones del Irán y Mesopotamia, debió romper su estructura tripartita habitual. Aquellos guerreros, sacerdotes y gentes comunes del mundo avéstico se desparramaron por las grandes ciudades existentes, las nuevas recién fundadas y los campos enormes de su imperio. Por fuerza, los viejos lazos tuvieron que saltar y la sociedad parta adaptarse a un mundo distinto. Un rey y una alta nobleza, convertida en gran terrateniente, debió aspirar a dominar omnímodamente. Pero en las ciudades, formadas por una compleja población de iraníes, mesopotamios, griegos y partos, las clases debieron dividirse en función de las profesiones. No obstante, los datos son tan escasos que por fuerza nos hemos de mover en el terreno de la pura hipótesis. Así una ciudad caravanera como Hatra, más ligada al comercio que a la nobleza territorial, dejó un arte vitalista, lleno de sabiduría y que denota la participación de artistas del país que han aprendido a la perfección las técnicas de construcción o tallado, pero que se expresan en su propia idiosincrasia. Los clientes del arte son los príncipes, la nobleza, la religión. Y los artesanos debían responder a esa demanda selectiva. No obstante, las necrópolis de Uruk o Babilonia correspondientes a la época parta nos informan de un arte menor, cerámico y orfebre, cuyos destinatarios eran las gentes normales. Según R. Ghirshman, la industria y el artesanado mejoraron notablemente con el paso del tiempo. Vidrios, cerámicas, armas y tejidos se harían cada vez con una mayor calidad, fruto posiblemente de las mejores condiciones profesionales y de vida de los artesanos.

Dice Mircea Eliade que, en el terreno religioso, la época parta se señala por ciertas constantes. Por ejemplo, la veneración especial que tanto la realeza como la gente común parece haber prestado a Mitra. La presencia de los magos como una casta sacerdotal de sacrificadores y, en fin, la popularidad del antiguo culto del fuego. Anahita, una diosa guerrera y Zurvan, al que escogerían los maniqueos como el equivalente iranio de su gran dios serían divinidades muy populares también. Y los artistas tendrían que trabajar con frecuencia y sobre todo para los centros religiosos de la diosa guerrera. Pero también sirvieron la demanda de otros dioses. Pues como recuerda R. Ghirshman, los partos, como los kushanos, manifestaron una gran tolerancia respecto a las culturas de otras naciones, mostrándose ajenos a cualquier proselitismo de la propia. Este era el mundo de los artistas. Grandes nobles, ciudades efervescentes, creencias muy antiguas y los recursos de un mundo entero en sus manos. Pero tal vez la multiplicidad de reinos, las frecuentes guerras y carencias sociales que hoy se nos escapan, impi-

Reconstrucción ideal de una nave interior del palacio parto de Aššur, según W. Andrae





Fachadas del patio principal del palacio parto de Aššur, según W. Andrae

dieron crear un arte cuantitativamente numeroso. No obstante, lo conservado nos permite echar un vistazo a los productos de su trabajo.

Las artes del mundo arsácida

Antes de iniciar el estudio de las creaciones artísticas del período desearía hacer una delimitación. El Irán arsácida integró a su órbita Mesopotamia y Yazira, unas regiones que estética, mental e históricamente vivían su propia evolución. Pero la fundación de ciudades nuevas, además de cinco siglos casi de gobierno iranio, creo que justifican la presencia en esta obra de las artes producidas en Hatra o Ctesifonte. Otras urbes ya existentes, como Dura Europos, recibieron influencias nuevas. Algunas más, como Aššur, se vieron reconstruidas. Pero el reino de Palmyra, aunque sus nobles vistieran con frecuencia a la parta y aunque su interés mayor estuviera vinculado al comercio a larga distancia, no parece lógico incluirla en una obra como ésta. Por eso, aunque historiadores de prestigio como R. Ghirshman solían referirse a ella, no lo haré. Hablemos del mundo verdaderamente arsácida.

La arquitectura y el urbanismo

Dice E. Porada que la disposición circular que los partos dieron a sus ciudades de nueva planta, como Hatra y Ctesifonte por ejemplo, o a los recintos de ampliación como Merv, tenían su origen en los campamentos militares asirios. Mas podría ser que la raíz de todo estuviera en ellos mismos y en las necesidades militares de unos puntos que, sobre todo al principio, eran centros de organización bélica. También R. Ghirshman insiste en el origen asirio del trazado, aunque difícilmente podamos deducir la forma en que habría podido llegar hasta ellos. No obstante y como H. P. Francfort ha puesto de relieve, la fortifi-

Escultura del rey Uthal de Hatra (siglo II d. C.). Museo de Mosul

cación circular —y la ciudad— es una de las formas posibles de defensa en el amplio mundo del Asia Central.

La ciudad de Hatra que hoy vemos, aunque destruida en el 240 d. C. por Šapur I, responde en líneas generales al trazado inicial. Un gran terraplén exterior de tierra como primer muro defensivo antecedía a la verdadera muralla de piedra con torres, bastiones y cuatro puertas. Y esos dos recintos circulares encerraban un trazado urbano que imponía en el centro un gran témenos con los templos más importantes, un palacio real junto a la muralla, calles principales rectas o ligeramente curvadas —pero nada ortogónico, desde luego— y una serie de templos, torres funerarias y otros edificios públicos repartidos por un caserío. Diríamos que tal esquema responde a la ciudad parta ideal y puede que su último estado sea el resultado de una larga maduración.

Dentro de los recintos de las nuevas o antiguas ciudades, los maestros constructores del mundo parto desarrollaron algunas ideas en cuanto al trazado, los materiales de trabajo y la ornamentación. Sobre el origen de aquéllas aún no sabemos mucho, pero sí al menos que comenzaron en la época parta. Respecto al trazado ya hicimos alguna referencia: se trata del *iwan* que, en esencia, era una sala de tres lados, con el cuarto abierto y la cubierta abovedada. El *iwan* venía a funcionar como un módulo que podía repetirse en línea, o con el que el arquitecto jugaba según necesidad. Su disposición en Hatra era distinta a la de Aššur, pero en ambos conjuntos se comprendía perfectamente su función. Este módulo también se recogía en la arquitectura doméstica. Y su adaptación al mundo iranio fue tal que los sasánidas lo elevaron a pieza esencial de su arquitectura. El Irán posterior también lo integró como propio.

Las técnicas de construcción son variadas. El adobe y el ladrillo siguieron utilizándose como siempre, igual que la madera y la piedra que, donde podía obtenerse con facilidad, resultaban el material fundamental. Los muros de adobe solían revestirse con una capa muy dura, una especie de estuco que además de mejorar su aspecto confería a la pared una gran resistencia. Se utilizaban también muros de cascote o guijarros ligados con mortero o paramentos de bloques tallados. Las superficies de los muros de mampostería podían revestirse con estucos muy elaborados, que están en el origen de todos los tipos posteriores de yeserías. Entre todos los conocidos destacan los de Kūh-i Hwāya y Aššur. Los primeros semejan el recamado de los trajes ostentados por los nobles de Hatra. Los segundos, más sencillos, asombran sin embargo por su belleza y su plena adaptación al juego de las fachadas. Los interiores —y tal vez algunos exteriores, como en Aššur— se decoraban con pinturas. Los muros de piedra, en fin, solían llevar una decoración escultórica consistente en máscaras o cabezas, muy significativas para el hombre parto, según parece, pues el tema se repite en otras producciones como en los rhyta de Nisa.

Aunque los arsácidas fundaron en los territorios del Asia Central distintas ciudades más o menos conocidas, sólo Nisa ha merecido estudios profundos. Y sólo ella nos proporciona una imagen de arquitectura desarrollada. La estructura más llamativa es el palacio real de la Nisa antigua. La fachada, decorada con metopas y merlones de arcilla cocida incorpora también máscaras o rostros, probablemente de una divinidad, como en Hatra. Es interesante destacar que aquí todavía no se utilizaba el estuco. La planta del edificio giraba en torno a la sala central, de notables proporciones, cuyo techo de vigas estaba mantenido por cuatro pilares de columnas cuadrilobuladas que, por su colocación central y en cuadrado, debían crear en la cubierta una apertura de iluminación cenital y en cuadrado, según M. E. Masson. En las paredes y a media altura, los arquitectos habían abierto nichos en los que se alojaban estatuas de arcilla pintada que representaban a los antepasados del rey, una costumbre de los sedentarios del Asia Central, presente ya en Toprak Kale. Al sur del palacio se levantaba otro edificio interesante, el llamado Tesoro Real, con patio central provisto en cada una de sus cuatro fachadas de un iwan, como más tarde se haría en Aššur.

Aunque gobernada por una dinastía

árabe, vasalla del Gran Rey, Hatra incorpora muchos de los rasgos otorgados al mundo arsácida, del que siempre formó parte. Sus arquitectos utilizaron fundamentalmente una piedra caliza indígena, muy ligera y fácil de trabajar. Con ella levantaron un excepcional conjunto de murallas, viviendas, palacios, templos y tumbas que pueden contarse entre lo mejor del período. El centro de la vida urbana gira en torno al gran témenos, señalado por un alto muro de 437 × 322 m de lado, realizado en caliza. Dentro, tras cruzar un gran patio cuyo eje visual converge en los templos principales, construidos al otro lado de un segundo muro dotado de tres entradas. En el interior se levanta todavía, ya restaurada, la enorme estructura del templo principal, con 25 m de altura, construido en caliza y decorado con excelentes esculturas y bandas de ornamentación. Son dignos de destacar los arcos de ingreso, llenos de cabezas de divinidades, reyes o símbolos divinos, relacionados con lo mejor de la escultura de la ciudad. En planta, el conjunto principal resulta de la sucesión modular de iwanes que sirvieron como sendos templos. El más importante, el del centro, disponía al fondo de una especie de recinto sagrado, formado por una cella aislada por un deambulatorio, construido todo en las colosales proporciones del conjunto. Según E. Porada, la planta de este recinto sagrado significa la recuperación e integración de un trazado de época aqueménida, usado ya en el Templo del Fuego de Susa.

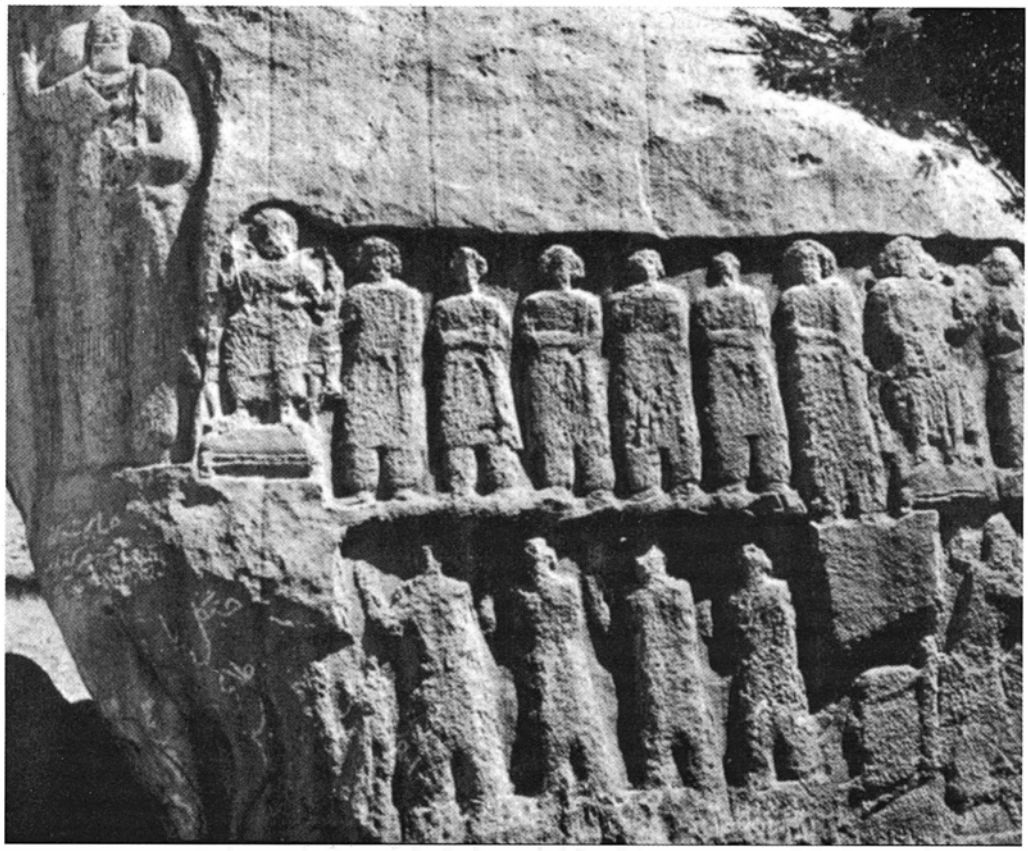
La fachada principal, regida por los grandes arcos de los cuatro iwanes mayores y cuatro menores, es de una magnificencia difícil de describir.

Otro de los centros partos conocidos al menos parcialmente, es Aššur. Allí, como destaca W. Andrae, una de las principales novedades técnicas fue la utilización de mortero de yeso, una rareza en Oriente utilizada muy pocas veces, por ejemplo en el Palacio Norte de Babilonia o las tumbas reales asirias. Los partos lo usaron sin embargo con frecuencia en Warka, Babilonia, Hatra y Aššur. Según el arqueólogo alemán, la imagen del Aššur parto no debía haber cambiado mucho, vista en la lejanía. La antigua ziqqurratu, ahora ciudadela, seguiría destacando en el horizonte. Pero en el interior, una nueva estética se había impuesto. Donde en su día se levantaba el templo de Aššur se erigía ahora otro edificio con planta modular de tres iwanes, con sus tres arcos correspondientes en la fachada, dotada de pilares y molduras. Los dioses titulares, llamados ahora Assor y Šerva, hablan de la capacidad integradora de los partos. Del resto de edificios descubiertos por W. Andrae como el peristilo, el iwan con escalinatas, el edificio períptero y el palacio, conviene destacar este último. Se trata de un gran complejo con patio central, de cuatro fachadas dotadas con iwan en el centro. El meridional fue, según el arquitecto alemán, el único completamente bien desarrollado. En otras alas del edificio se distingue un patio con peristilo —la entrada según parece—, y una sala con cuatro pilares. Las partes más importantes del edificio se construyeron con ladrillo y mortero de yeso. Las fachadas del patio de los iwanes se decoraron con estucos calados y un sistema de columnillas adosadas que inspirarían luego la edificación del palacio sasánida de Ctesifonte.

Escultura y relieve

Los maestros de época parta utilizaron principalmente la piedra caliza, el mármol, la arcilla cocida y armada —como en Nisa— y el bronce. Sus técnicas eran las habituales del oficio —enriquecidas con el taladro en Hatra—, empleando todos los tipos de cinceles, martillos, mazos y punzones comunes. En bronce, la cera perdida fue utilizada incluso en piezas de gran tamaño. Pero sus resultados globales, salvo algún taller activo en Hatra y al servicio de su realeza, apenas si resisten la comparación con lo obtenido en arquitectura.

La mayor producción escultórica procede de Hatra y su gran serie de estatuas de cuerpo entero, bustos y adornos murales. Evidentemente, la estatua del rey Uthal es una obra maestra de la época, no sólo por el detallismo de los ropajes del monarca, sino también por el intento de



Relieve rupestre de Tang-i Sarvāk con una escena de homenaje y combate

movimiento en las piernas y la personalización del rostro. Destinada a figurar en un templo, el tipo global es muy semejante al de otras esculturas. Por ejemplo la del rey Sanatruq, acaso la más completa, que reúne todas las bondades —y los defectos— de la escultura de la época parta en Hatra.

En el museo de Iraq se conserva una asombrosa colección de esculturas. Pero además de Hatra, otros sitios han proporcionado abundante escultura de mayor o menor tamaño, gracias a lo cual H. E. Mathiesen ha podido proponer una clasificación de la escultura parta en tres periodos —entre el 250 a.C. y el 225 d.C.— bien definidos.

De la remota localidad de Shami procede la gran escultura de bronce de un príncipe parto, cuya datación parece plantear algunos problemas. Se trata de la mayor representación en bronce llegada hasta nosotros. Su traje es parto, lo mismo que su peinado; y aunque A. Godard piense lo contrario, debió representar a un alto personaje de dicha nación.

Los monarcas y príncipes arsácidas querían verse reconocidos como sucesores del mundo aqueménida. Esa pretensión sería la causa que les llevó a prodigar relieves conmemorativos rupestres en los lugares ya distinguidos por sus antecesores. Pero sus resultados distan mucho de los de aquéllos. Uno de los menos conocidos, el de Mitrídates I en Hung-i Nauruzi, cerca de Izeh-malamir, presenta al gran rey. Las figuras de los partos mantienen la frontalidad habitual, pero en su conjunto recuerdan a las estatuas de Hatra. El jinete y su caballo, sin embargo, resultan francamente desproporcionados.

Mucho menos atractivos son los perdidos de Mitrídates II en Bīsutūm —conocidos por un dibujo de G. J. Grelot—, los de Gotarzes II del mismo lugar o el príncipe ante un ara esculpido en una roca. En todos ellos, los artistas parecen muy lejos de las calidades de la escultura, cosa que resulta incomprensible.

Mayor interés poseen los atribuidos a un príncipe de la Elymaida, pues incorporan una escena de caza o lucha a caballo en un estilo y disposición que alcanzará gran fortuna en el Irán sasánida.

Pintura y artes suntuarias

Dice W. Andrae que no pocos de los paramentos exteriores del palacio parto de Aššur aparecían en su día pintados con colores, como fondo de las ornamentaciones escultóricas de las fachadas. Dominaban los tonos rosas, amarillos y verdes claros. En los muros interiores, los artistas pintaron frescos aplicados sobre el obligado revoco de yeso, con temas muy distintos entre los que destacaban jinetes armados al estilo parto u hombres y mujeres en distintas actitudes. Su estilo, según el arquitecto alemán, los emparentaba con el de los frescos de Dura Europos.

Las pinturas de la ciudad de Dura son bien conocidas, no tanto las perdidas de Kuh-i Khwāya —quizá posteriores— ni las de Hatra, hace poco halladas por R. Venco Ricciardi. Pero en unas y otras, los artistas trabajaron un poco al estilo antiguo oriental. Primero silueteaban la figura con un firme trazo en negro; luego aplicaban el color. Dice R. Ghirshman que parece como si el artista se sintiera inclinado a aceptar los modelos occidentales, pero que fuera incapaz de asimilarlos. Algunos temas de Kūh-i Hwāya parecen sacados del elemento griego, mientras que otros resultan más puramente iranios. Lo mismo cabría decir de los célebres frescos de Dura Europos, entre los que es forzoso recordar el de Conon —una pintura a témpera, por cierto— datada en el siglo I, y el Fresco de la Caza, un poco más tardío. Una imagen del típico jinete acorazado parto-sasánida, podría relacionarse con el relieve de Tang-i Sawlak.

Las artes suntuarias de la época parta debieron alcanzar un muy alto nivel. La comercialización de la seda china permitiría un fasto y un lujo en los vestidos que por fuerza debían acompañarse de otros elementos notables. No obstante, conocemos también mal este capítulo de su arte, pese a que un texto bien conocido de Filóstrato parece evocar una riqueza sorprendente. La misma que manifiestan las estatuas de Hatra.

En la Tesorería Real de Nisa los arqueólogos soviéticos descubrieron casi cincuenta rhyta de gran belleza, realizados en marfil o metales preciosos y decorados profusamente con relieves, piedras engastadas o chapado de oro en el cuerpo principal, mientras el fondo se convertía en un prótomos fantástico. Aunque se ha indicado en ellos una influencia múltiple, incluida la ira nia, P. Bernard sugiere su posible fabricación en Seleucia. Los rhyta, como la orfebrería —pues los partos gustaban de joyas con piedras engastadas—, pertenecen a un mundo relacionado con la nobleza, con el arte cortesano, que debió poseer calidades más altas que las llegadas a nosotros.

La cerámica parta continuó el desarrollo del vidriado, mejorándolo y preparando el camino a los tratamientos similares de época sasánida. El típico verde parto lo vemos aplicado característicamente al interior de los vasos, al cuello exterior y a parte de la panza. La cerámica tenía, lógicamente, un gran papel en la vida cotidiana, pero también en la funeraria. Recuerda R. Ghirshman que cerca de las necrópolis —como en la actualidad— se instalaban maestros ceramistas especializados en la realización de esos grandes y típicamente partos sarcófagos de cerámica vidriada, así como los recipientes del ajuar. En Susa se encontró uno de esos talleres. Y en Shushtar, Mehdi Rahbar ha descubierto una necrópolis parta con excelente arquitectura y ajuar muy significativo.

Desde un punto de vista estético y no estrictamente numismático, las acuñaciones monetarias del periodo arsácida presentan en sus comienzos una indudable dependencia de los modelos helenísticos. Probablemente incluso fueran griegos los maestros que iniciaran las emisiones. Pero pronto aparecieron los rasgos iranios, como la imagen de frente o el perfil afilado, además de presentar a los monarcas ya con la corona y el peinado de los arsácidas. El estilo esquemático y cortante de sus últimas monedas influiría sobre las primeras acuñaciones sasánidas.

La princesa Doshtari de Hatra (siglos I-II d. C.). Museo de Iraq, Bagdad

El Irán sasánida

AQUELLA mañana de abril del año 1010, cuando las golondrinas trazaban sus vuelos entre los alminares de Gazni, Firdūsī caminaba feliz hacia el palacio del sultán Mahmud, cabeza de un imperio que cubría el Irán, Afganistán y parte de la India. La vida bullía en las calles. Las caravanas de Samarcanda, Herat y Lahore no cesaban de llegar, cargadas con todas las esencias, perfumes y especias del Oriente. Y en la corte, una nube de poetas, miniaturistas y músicos celebraban aquella Persia renaciente.

El poeta se sentía embargado por una gran placidez. Después de treinta y cinco años de trabajo, su épico Šahnāma iba a verse hoy, por fin, generosamente recompensado. Por consejo de Ahmad, ministro del sultán, los 60.000 versos de aquel poema sin par le habían sido ofrecidos al príncipe, mecenas de las artes y esperanza del Irán. Pero cuando llegó al palacio, nadie le esperaba. Un oficial de la guardia llamó a un paje. El muchacho, tras oír el nombre de 'Abu al-Qāsim, le llevó a uno de los muchos secretarios secundarios del monarca que, sin ningún formulismo y tras entregarle el ejemplar de su poema y una bolsa de cuero con 20.000 dirhams, le despidió.

Firdūssi sintió como una bofetada en la cara y un repentino vacío en la boca del estómago. Su magnífico poema y los treinta y cinco años a él dedicados sólo valían 20.000 dirhams. Sin saber lo que hacía, se vio de nuevo fuera del palacio.

Ante él, Gazni seguía viva. Y las golondrinas continuaban sus rápidos vuelos. El poeta miró el cielo azul de Afganistán. Los alminares se recortaban limpios y lejanos. Al fondo, las montañas aparecían aún cubiertas de nieve. Y su corazón volvió a llenarse de paz. En los baños que solía frecuentar regaló al muchacho que le ayudaba la mitad de la bolsa. Después, en otro lugar y a la sombra de unos árboles, el resto al posadero que le sirvió una cerveza. Y mientras saboreaba la bebida, volvió a ojear su poema: *Escucha ahora la aventura de la hija de Mihrek con el valiente Sapur, el que golpeaba con la espada. Cuando pasó un poco de tiempo...* Y más adelante, al narrar la guerra del antiguo monarca iranio contra los rumi, *un ejército avanzó oscureciendo el sol con el polvo que levantaba...*

Sí, era un bello poema. Pero más que eso. Era la evocación del antiguo Irán y de los monarcas sasánidas, los más poderosos, los más admirados de la historia de Persia.

Firdūsī abandonó Gazni. Años después, Mahmud quiso reparar el error y le envió como regalo una caravana cargada de índigo por valor de 60.000 dinares, con la orden de que los camelleros reales llevaran al poeta a su palacio. Pero mientras la caravana del sultán entraba en la ciudad por una puerta, por la otra salía el cortejo fúnebre de Firdūsī que acababa de morir.

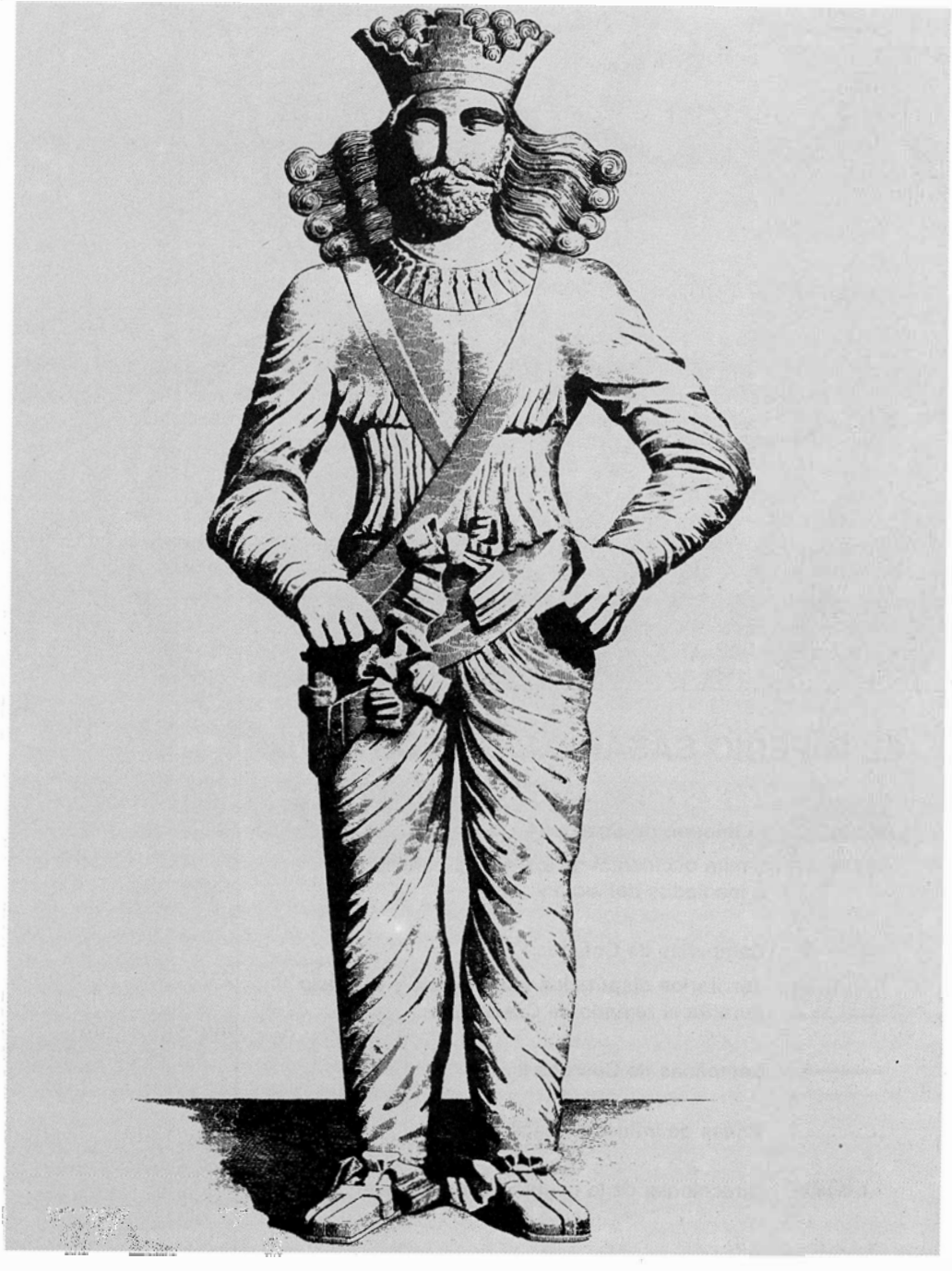
Su poema seguiría vivo, sin embargo, para toda la humanidad. Y con él, las glorias y las hazañas del último gran imperio de la antigüedad irania, el de los sasánidas.

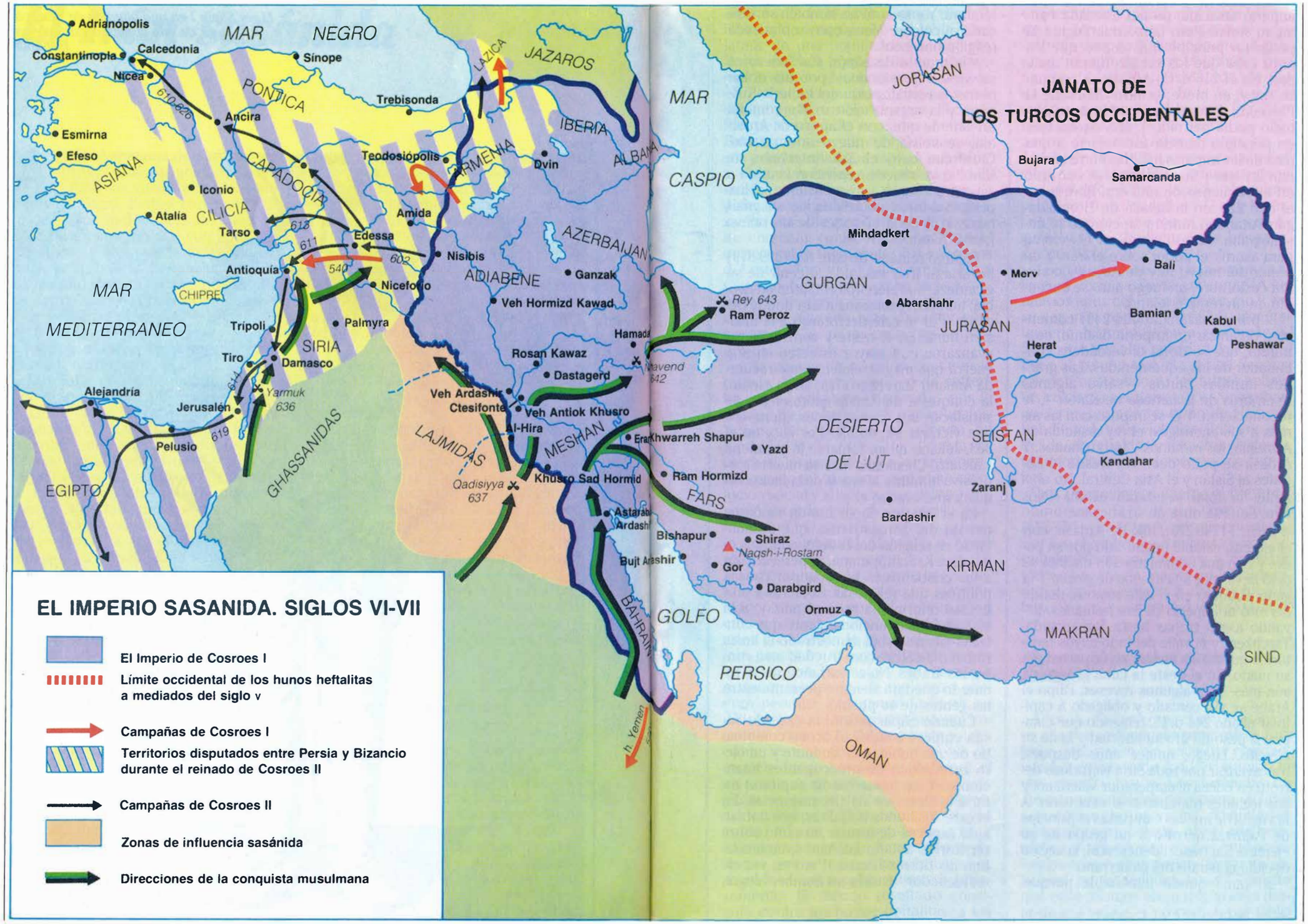
Un paseo por la historia

En la antigua Parsua, los recuerdos del pasado aqueménida estaban más vivos que en parte alguna del Irán. No sólo las ruinas, sino también las tradiciones locales guardaban memoria de los nombre mágicos de Ciro y Darío. Y la nobleza de aquellas tierras, heredera de los fieles de Persépolis, soportaba mal su sometimiento al Gran Rey de los partos.

Según cuenta al-Tabarī, un sacerdote

El rey Sāpūr I en una plumilla de Texier a partir de una escultura existente en Bishapur




Adrianópolis
MAR NEGRO
Constantinopla
Calcedonia
Nicea
Sinope
LAZICA
JAZAROS
PONTICA
610-626
Ancira
Trebisonda
Esmirna
Efeso
ASIANA
IBERIA
ALBANIA
CAPADOCIA
ARMENIA
Teodosiópolis
Dvin
Iconio
Atalia
CILICIA
Amida
Tarso
613
Edessa
611
602
540
AZERBAIJAN
Nisibis
Antioquía
ADIABENE
Ganzak
Nicefolio
MAR
CHIPRE
Veh Hormizd Kawad
MEDITERRANEO
Tripoli
Palmyra
SIRIA
Hamadan
Tiro
Damasco
614
Rosan Kawaz
Dastagerd
Yarmuk
636
Alejandría
Jerusalén
Veh Ardashir
Ctesifonte
Veh Antiok Khusro
Al-Hira
619
Pelusio
LAJMIDAS
MESHAN
Khwarreh Shapur
Yazd
GHASSANIDAS
Qadisiyya
637
Khusro Sad Hormid
Ram Hormizd
EGIPTO
FARS
Bishapur
Shiraz
Naqsh-i-Rostam
Bujt Arashir
Gor
Darabgird
BAHRAIN
Ormuz
GOLFO
PERSICO
OMAN
MAR
CASPIO
JORASAN
JANATO DE
LOS TURCOS OCCIDENTALES
Bujara
Samarcanda
Mihdadkert
Merv
Bali
GURGAN
Rey 643
Ram Peroz
Abarshahr
Bamian
Kabul
JURASAN
Herat
Peshawar
Nihavend
642
DESIERTO
DE LUT
SEISTAN
Kandahar
Zaranj
Bardashir
KIRMAN
MAKRAN
SIND
EL IMPERIO SASANIDA. SIGLOS VI-VII
El Imperio de Cosroes I
Límite occidental de los hunos heftalitas a mediados del siglo V
Campañas de Cosroes I
Territorios disputados entre Persia y Bizancio durante el reinado de Cosroes II
Campañas de Cosroes II
Zonas de influencia sasánida
Direcciones de la conquista musulmana

de Anahita llamado Sasan fundó una dinastía local que, como tantas otras del imperio arsácida, pronto chocaría contra su señor. Pero bastó que llegara al poder un príncipe más osado que los otros para que los sueños fueran realidad. En el 216 d. C., Ardašir se coronaba rey y, en breve, se hizo dueño de la Elymaida. Esto era más de lo que Artabano podía permitir. Y una guerra que en principio parecía asemejarse a una más de las muchas habidas entre el monarca parto y sus vasallos, se convirtió en el comienzo de una era. Porque en el año 224, en la batalla de Hormizdagan, Artabano moría y su ejército se desintegraba. Ardašir entró en Ctesifonte para asumir el poder sobre el Irán. Y en honor del nuevo Rey de Reyes y como era costumbre, un fuego puro se encendió en un templo lejano.

El primer sasánida (224-240) comenzó a organizar un imperio distinto, centralista, que se decía el verdadero continuador de los aqueménidas. Las grandes familias partas —salvo algunos miembros de la famosa de Karen—, le reconocieron. Y él se impuso con las armas a sus enemigos: el rey arsácida de Armenia, los romanos y los kušhanos. Y Ardašir se pudo decir rey desde el Eufrates al Sistán y el Asia Central. No obstante, la total seguridad estaba lejos aún. Sería la obra de su sucesor.

Šāpūr I (240-270), hijo de Ardašir, con el ejército estable organizado por su padre y con una administración distinta se dejó llevar por sus deseos de gloria. Y la ganó. Primero en el este remoto, donde derrotó al imperio de los kušhanos, llevando a sus tropas hasta Samarcanda, Taschkent y el valle del Indo cuyos territorios quedarían en su mayor parte bajo su mano. En el oeste la fama le seguiría aún más. Tras algunos reveses, Filipo el Arabe se vio cercado y obligado a capitular el año 244 d. C., teniendo que comprar a peso de oro su libertad y la de su ejército. Luego, quince años después, tras avanzar por toda Siria victorioso derrotó en Edesa al emperador Valeriano; y sus legiones marcharon al cautiverio. A la vuelta de nuevas campañas el príncipe de Palmyra derrotó a un grupo de su ejército. Sin trascendencia real, la acción decidió el bando del palmyrano.

Su fama quedó intachable porque, además de valeroso guerrero y buen estratega, Šāpūr I protegió las artes y la literatura. Y a su sombra también se acogería el célebre Mani, con su planeada religión universal.

A la muerte de Šāpūr, sus sucesores se vieron presionados por un doble frente: la revitalización del Imperio Kušhano y la organización militar romana en Oriente que, con el apoyo de Armenia, se volvía de nuevo amenazante. Ctesifonte cayó el 283 en manos de Caro, cuya muerte repentina vendría a ayudar a los persas. No obstante, el Imperio Sasánida no saldría de su crisis hasta la llegada al poder de un nuevo héroe, Šāpūr II.

El largo reinado de este rey (309-379) llevaría al Irán sasánida al cenit de su grandeza. Sus ejércitos entraron en Arabia, aunque ignoramos hasta dónde llegaron. Por el este derrotaron a la invasión huna. En el oeste y contra Roma, avanzaron con mayor esfuerzo en una guerra que magistralmente nos recuerda Amiano Marcelino. Tras largo asedio, la conquista de Amida estaba lejos de satisfacer sus pretensiones, pero era una victoria indudable. Por eso, en el 363, Juliano quiso tomarse la revancha y alcanzó Ctesifonte. Mas su muerte sorpresiva hundiría la moral de la fuerza romana que evacuó el país.

En el interior, Šāpūr fue un monarca devoto del zoroastrismo, que se convirtió en religión del Estado, aunque como dice K. Schippmann, la persecución a los cristianos lo fue más por causas políticas que religiosas. Sometió a profundas reformas a todo el país y, a la vista del buen funcionamiento que contra él mismo había demostrado el limes romano de Siria, construyó él otro contra los árabes. No es extraño que su recuerdo quedara siempre presente entre las gentes de su pueblo.

Cuando Šāpūr murió, la casa de Sasán empezó a sufrir el acoso combinado de una nobleza ascendente y un clero zoroástrico de preocupantes intenciones. Y los monarcas no supieron estar a la altura de las circunstancias. En el este, los hunos heftalitas, que habían sido capaces de formar un reino sobre territorios antaño kušhanos, amenazaban las tierras iranias. Pero en vez de un luchador vendría un hombre alegre,

Bahrām V (420-438). Como dice R. Ghirshman, ningún rey sasánida gozó jamás de una popularidad semejante. Recuerda R. N. Frye que las fuentes árabes le dieron el sobrenombre de Gōr, esto es, el asno salvaje, debido a su habilidad en la caza de onagros. Si Šāpūr fue personaje de leyendas heroicas, Bahrām lo sería de cuentos maravillosos y de historias que exaltan la bebida, la caza y las mujeres. Amaba el polo, la música y el buen vivir. Y fue amigo de delegar asuntos en manos de la nobleza. Pero hijo de guerreros al fin, no dejó de combatir contra Teodosio II en el oeste y sobre todo contra sus enemigos del este iranio y del Asia Central. En el Cáucaso, por el que tiempo atrás romanos y sasánidas habían disputado, consiguió un acuerdo para defender conjuntamente los pasos contra las invasiones de la estepa.

A la alegría de su reino continuó la tristeza de un largo período de enfrentamientos religiosos, agravados por la presión de los heftalitas y otros pueblos. Y entonces, durante el reinado de Kavād I (488-496 / 498-531), al que la nobleza aisló, tendría lugar el fenómeno del mazdequismo, una verdadera revolución social y religiosa a un tiempo que contó en principio con el apoyo real. Porque el Irán sasánida sufría una fuerte crisis estructural. Había que hacer algo. Y se hizo.

La bandera de la reforma la levantó Khusrau I (531-579), a quien también le tocó dirigir la época de maduración cultural de su pueblo, cuando todas las artes alcanzaron la perfección. Como Irán precisaba la paz, el Rey de Reyes la firmó con Bizancio y se entregó a restañar las heridas de un largo y obscuro periodo. Reorganizó la tierra, su distribución, su trabajo y el sistema impositivo que se haría más justo y que, como escribe R. N. Frye, serviría de modelo luego al califato. Reformó al ejército y su división, el sistema de reclutamiento y la defensa de fronteras, construyendo grandes complejos como, tal vez, el muro de Gurgan. Y sólo cuando se sintió fuerte, el país de nuevo rico y los campos trabajados, atacó los territorios bizantinos victoriosamente. El mismo resultado consiguió contra los hunos heftalitas, a los que terminaría aplastando. Y sus fronteras volvieron a extenderse hasta el Indo.

Como escribe K. Schippmann, Khusrau I fue uno de los más grandes monarcas de la historia sasánida sin duda, pero también de toda la historia antigua de Oriente. Khusrau fue tolerante, a diferencia de Justiniano. No pocos de los filósofos activos de la Academia de Atenas, clausurada por el emperador bizantino, serían acogidos por el Rey de Reyes. Incluso abrió una primitiva universidad en Gundešāpūr. Los persas le llamaron el justo, y su figura pasaría también a las leyendas del pueblo.

Luchas intestinas que pusieron en peligro el trono sasánida consumirían los últimos años del imperio. Khusrau II, en su segundo reinado (591-628), atacó al imperio bizantino como un huracán. Sus éxitos iniciales parecían de leyenda, pues al tiempo que alcanzaba los muros de Constantinopla los hunos heftalitas volvían a ser derrotados. Sin embargo, la inesperada reacción de Heraclio hundió todas sus victorias. Enfermo, rodeado de rebeldes y cubierto de derrotas, moriría asesinado por uno de sus hijos.

Los últimos reyes apenas si merecen nombrarse. El postrero, Yazdgird III (632-651) jamás pudo pensar que al enviar a su hombre de confianza y jefe del principal ejército, Rustam, a combatir ciertas bandas de árabes en los alrededores de Hira, estaba poniendo fin a la historia y a la cultura del Irán sasánida.

Algunas ideas sobre el arte sasánida

Dice A. Godard que el arte sasánida es a la vez tradicional y progresista, una frase que, acaso sin excesiva claridad, viene a expresar de modo resumido lo que en él subyace. Los sasánidas no crearon una estética de ruptura, ni tampoco recogieron viejas tradiciones orientales remodeladas por el arte helenístico. Porque los sasánidas estaban ya integrados en el auténtico tronco iranio, bebían en tradiciones vivas —puesto que ellos mismos en su región eran parte de esa vida—, y no podían por tanto

romper con un pasado que era a la vez presente. Pero crearon un mundo nuevo, lleno de posibilidades que, tiempo después, aprovecharía el Islam.

Se ha dicho, con razón, que el arte sasánida es la última fase del arte oriental antiguo. Y así hemos de verlo. Ni ideológica, ni culturalmente, la dominación alejandrina y seléucida supusieron el fin de la historia antigua oriental. La masa de la población irania y mesopotámica permaneció sin cambios sustanciales. Y el arte popular y las costumbres rurales también. Si todavía nos sorprende ver que los materiales y métodos de construcción rural, los útiles campesinos o las instalaciones de tecnología popular como hornos de pan, alfares y cocinas sean hoy las mismas que las halladas en excavaciones regulares, ¿cómo se puede afirmar que desde la caída del imperio aqueménida hasta la restauración sasánida se produjo un corte radical? A decir verdad y como escribe R. Ghirshman, el arte sasánida es una síntesis de los más de 4.000 años del arte iranio. Más aún si como arte cortesano, ligado por tanto a la arquitectura palatina o a los monumentos muebles e inmuebles que expresan ese arte, expande una idea o un programa. Pero, como es lógico, tanto por sus creencias como por su forma peculiar de ver las cosas y, en fin, porque también eran hijos de una evolución, su estética presenta un aspecto peculiar y distintivo.

La génesis del arte sasánida se opera en la región madre, en la Parsua, a la sombra del arte parto o, quizás mejor y como dice V. G. Lukonin, a la de una escuela entonces en vigor en el imperio parto. Y pienso que si los datos cronológicos de los relieves de la Elymaida arsácida son correctos, probablemente fuera el arte de esa provincia el que más influyera en los sasánidas. No obstante, cuando Ardašir construyó su palacio de Fīrūzābād lo hizo en las mejores tradiciones del arte parto.

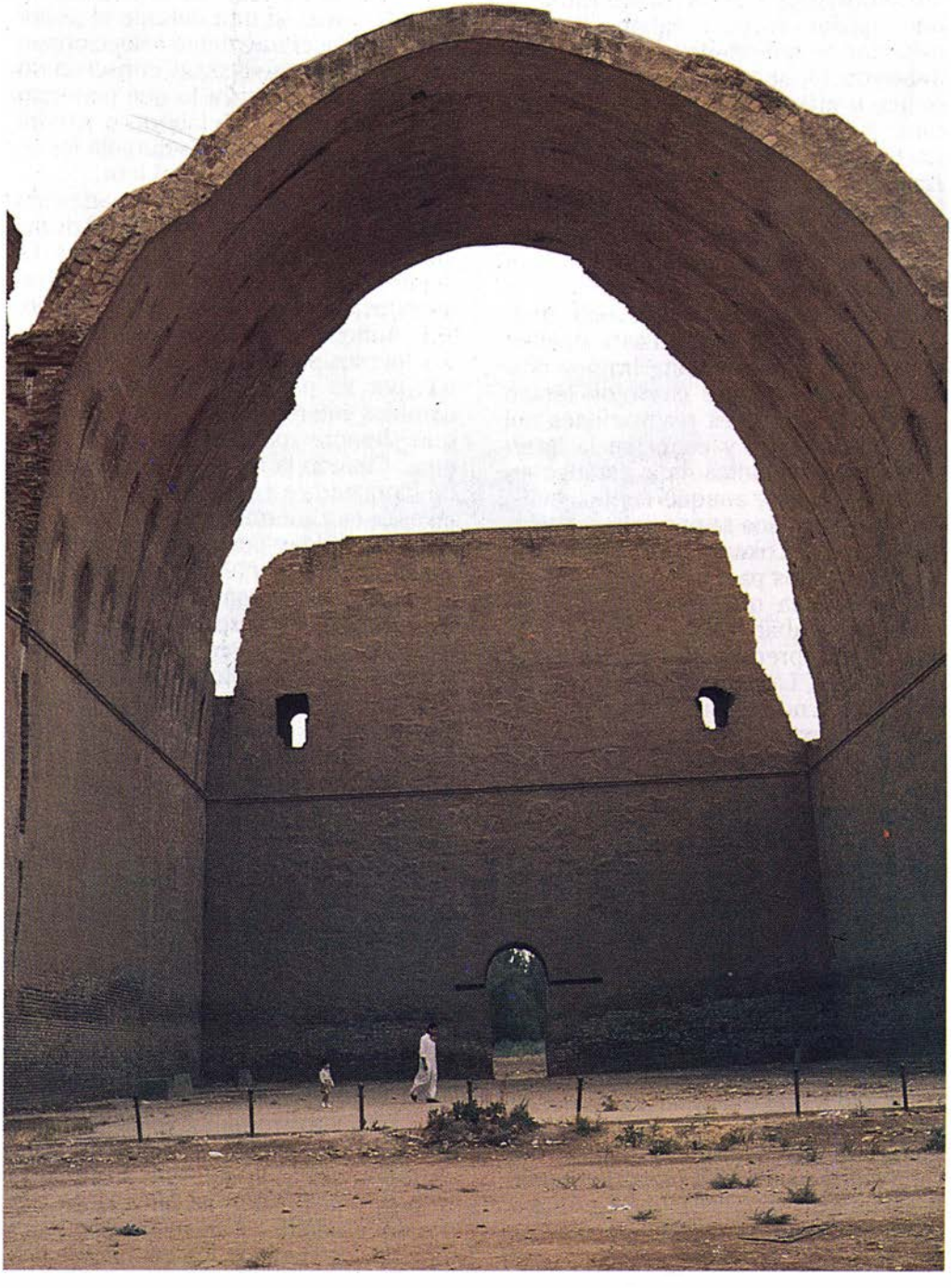
Y ello porque como señala R. Ghirshman y hemos podido ver, el arte arsácida era esencialmente iranio. Por esa razón, los primeros pasos sasánidas se nos antojan dentro del último estilo de los partos, porque éstos tampoco rompieron con un pasado al que siempre se sintieron ligados.

Es un error de partida afirmar pues, como suele hacerse, que el arte del imperio sasánida fuera una reacción contra el helenismo de los arsácidas. Afirmarlo demuestra que no se han entendido ni las raíces ni las formas de uno y otro. Una cosa distinta es que los reyes sasánidas se consideraran a sí mismos los verdaderos continuadores de los principios aqueménidas, nacidos en su misma región. Y que en su pretendida restauración del antiguo imperio desearan imponer una filosofía artística que ellos consideraban puramente nacional.

Señala V. G. Lukonin que el aspecto monumental, la rigidez de los personajes, la falta de naturalidad en los movimientos y la ausencia de individualidad en el tratamiento de las figuras existían ya en el arte de los partos. Pero también en las artes provinciales aunque, como en los relieves de la Elymaida citados, el camino hacia una mayor libertad resultara manifiesto. Y los sasánidas entraron por esa línea, pero además pretendieron que fuera vehículo de una ideología política y religiosa distinta a la de los partos.

El mundo político y cultural de los arsácidas era el de un imperio descentralizado, benevolente hacia la diversidad de los cultos religiosos y en el que el Gran Rey tenía que enfrentarse una y otra vez con los reyes vasallos o los grandes señores. El mundo sasánida sería distinto. Como ya hizo ver A. Christensen, buscaba un fuerte estado centralizado —con independencia de que sus resultados, según indica la reforma de Khusrau I, fueran más o menos contestados por ciertos sectores—, y pretendía —como las numerosas persecuciones confirman— una religión uniforme. Si la expresión artística mayoritaria estaba en manos del cuerpo palatino, promotor casi exclusivo, el arte debería ser vehículo, en cierto modo, de esas pretensiones. Y evidentemente lo fue. Las primeras realizaciones del arte sasánida —dejando aparte la arquitectura más temprana—, materializadas en los relieves de Ardašir en Fīrūzābād por ejemplo, y en algunas obras de orfebrería y glíptica suelen responder a un carácter simbólico y narrativo, como escribe V. G.

Detalle de las ruinas del palacio de Ctesifonte



Lukonin, que ponía el acento en una cuidadosa elección de los lugares donde se realizaban —Naqš-i Rustam—, y en la enfatización de la esencia divina del poder real. Pero al decir de Louis Vanden Berghe, como los relieves estaban ejecutados en lugares aislados o en puntos muy altos de las montañas, cabría preguntarse a qué espectadores estaban destinados, por lo que viene a concluir que debieron tener un carácter más simbólico y mágico que histórico o político. Además, con las reformas de Kartir en principio, a las que seguirían tiempo después las de Aturpat, la iconografía de ese arte cortesano parece haberse hecho vehículo de un mensaje religioso integrador y único: el zoroástrico.

El arte sasánida resume una larga tradición. Su raíz primera está en el de los partos, plásticamente iranios desde luego. Pero ante sus ojos tenían también las mejores realizaciones del arte aqueménida y conocían la interpretación elymaidica de la estética arsácida. Por eso, aunque las insignias, los vestidos y los temas primeros, como dice V. G. Lukonin, fueran semejantes a los de los partos, su modo de expresarlo tenía que ser distinto: más realista sin abandonar un cierto idealismo, más preciosista y mucho más ornamental. La madurez inicial del arte sasánida no es ni un milagro, ni una creación exterior. Como escribe K. Schippmann, con sus cuatrocientos años de historia es uno de los momentos más sólidos del arte oriental antiguo, si no el de su apogeo, y por su solidez y pujanza sobreviviría en el arte islámico y en el de la Edad Media europea.

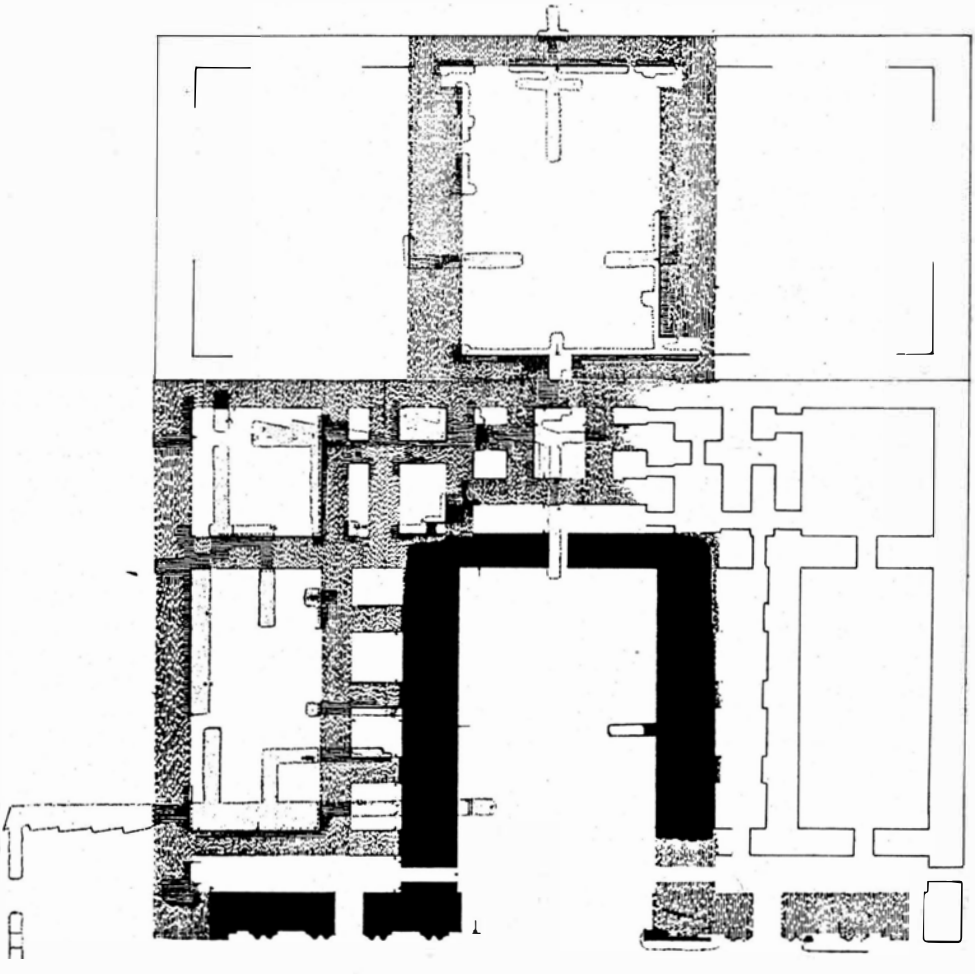
El mundo de los artistas

Al iniciar el estudio de la industria, el comercio y las comunicaciones durante esta época, el maestro de la historiografía sasánida Arthur Christensen evocaba un fragmento del peregrino budista Huan-tsang (602-664), que en su libro sobre las Regiones del Mundo del Oeste se refería a la vida comercial y artesanal del Irán sasánida con estas palabras: *El país produce oro, plata, cobre, cristal de roca, perlas raras y diferentes sustancias preciosas. Sus artesanos saben tejer el brocado fino de seda, tejidos de lana, tapices...* Aunque gracias a los estudios de P. Daffinà poseemos hoy una buena selección de textos referidos al An-hsi, como seguirían llamando las fuentes chinas al Irán durante el período sasánida, el fragmento seleccionado por A. Christensen sigue conservando un valor especial para lo que pretendo ahora evocar: la vida laboriosa y febril del artista y los artesanos durante los siglos del último imperio del Irán.

El ambiente del artista y el artesano sasánida es, en lo fundamental, el de las ciudades, los palacios y los templos. Es decir, el mundo del comercio, de las ralaciones abiertas y de las comunicaciones. Aunque se ha dicho con frecuencia que los sasánidas no se distinguieron por su participación en los intercambios internacionales, la verdad es que siempre manifestaron interés por ellos. Cuando la ruta de la seda quedaba bloqueada a causa de los conflictos, invasiones y guerras del Asia Central, los reyes sasánidas buscaban una ruta alternativa para mantener su comercio. Y hacían lo posible tanto para acaparar la reexpedición de la seda hacia Occidente, como para mantener el nivel más alto para sus propios productos. Así, cuenta L. Boulnois que cuando Šāpūr II ocupó Amida en el 360, deportó a Susa a todos los artesanos de la seda, tejedores y tintoreros que pudo encontrar. Por eso, una ciudad sasánida era un mundo en plena actividad; y sus barrios de artesanos un foco multinacional. Pero el arte que produjeran unos y otros había de adecuarse a los principios de la estética oficial.

Los artistas iranios trabajaban pues en una atmósfera abierta al exterior por las grandes rutas de comunicación e intercambios. Por ellas les llegaban materiales y productos que reelaboraban, pero también ideas. La incorporación de prisioneros romanos a las ciudades de nueva fundación, como Gundešāpūr, o a las grandes obras públicas seguía una política practicada ya por los aqueménidas y arsácidas con la intención de mejorar los conocimientos

Planta del sector de iwan *en el palacio de Clesifonte (según J. Kröger)*



técnicos; pero influyó muy poco en el arte sasánida. El famoso camafeo de Šāpūr I, aunque de técnica greco-romana, es obra que icónicamente responde al gusto sasánida. Los mosaicos de Bišāpūr parecerían romanos en principio, pero una observación más atenta evidencia lo que nunca habría hecho un romano. Las grandes ferias celebradas anualmente, como la de Batna en septiembre, unían en un solo punto las artes y las riquezas de la India, China y Persia. Y por ellas, las obras de los maestros iranios saldrían al exterior. En estas ferias, clientes y artesanos tenían a su disposición piedras preciosas naturales y artificiales de Siria, tejidos finos de Egipto y Siria, perlas y corales del mar Rojo, orfebrería y joyas del Irán, tapices babilonios, sedas bordadas, marfiles, armas decoradas. Todo un mundo que hoy se nos escapa, pero todo un mundo que multiplicaba las fuentes de información del artista sasánida. Sin embargo, esta vitalidad no se tradujo en una desnacionalización del arte de la época, sino en una mejora de sus calidades que, a partir de entonces, irían imponiéndose poco a poco en las preferencias de los clientes de todos los zocos del Oriente.

Los proyectos urbanísticos y arquitectónicos de los monarcas sasánidas demandaron la presencia de artistas de todo tipo: arquitectos, estucadores, pintores, mosaístas, orfebres, tejedores, escultores y muchas profesiones más. Todos ellos daban en sus obras expresión de su mundo interior y del mensaje oficial. Porque salvo en casos muy singulares —como el del arte maniqueo de pinturas murales y miniaturas pintadas, al que se refiere A. Christensen—, el artista sasánida de corte, a pesar de trabajar por encargo y programa ajustado —probablemente—, podía dar salida mediante símbolos a ideas que le eran familiares. Fruto claro de la fuerte extensión e implantación, incluso a la fuerza, de una religión nacional.

Dice V. G. Lukonin que cuando los soldados sasánidas entraron por vez primera en Hatra, Dura Europos y otras ciudades mesopotámicas del imperio arsácida, quedaron asombrados por la multitud de dioses y símbolos allí respetados. El nuevo poder de Ctesifonte, con el concurso del clero zoroástrico, quiso uniformar a sus súbditos. Según la tradición, Ardašir I ordenó recoger los testos del *Avesta* arsácida y hacer una nueva redacción que sería reputada canónica. Y desde el primer momento, el arte fue vehículo de su intención. Al comienzo, los artistas no supieron muy bien quizás cómo conjugar arte y mensaje político y religioso. Pero pronto, cuando el zoroastrismo adoptó fórmulas extranjeras para representar iconográficamente a sus propias divinidades, el artista debió sentirse como pez en el agua. En los primeros relieves, Ahura Mazda se antropomorfiza con el aspecto de un monarca. Y Anahita, como escribe V. G. Lukonin, se diferencia muy poco de las representaciones oficiales de la Reina de Reinas. Es decir, que para empezar, los prototipos divinos son proporcionados por la imagen del rey. Pero tras la reforma de Kartir, jefe religioso del país y guardián de la ortodoxia zoroástrica, los artistas inician plásticamente la expresión simbólica de la divinidad. Veretragna, Varagn, Mithra entre otros posibles, se metomorfosean en animales ligados a su leyenda como el jabalí, el águila o el caballo. Y el pájaro-dragón Sinmurg, ave sagrada con garras y cabeza de perro de los textos zoroástricos, se introduce normalmente en un mundo en el que para nosotros pasa casi inadvertido. Pero no para los antiguos. Cualquier artista, formado en unas fuertes creencias zoroástricas, veía en las iconografías que salían de sus manos algo más que la gentil doncella o los animales salvajes por nosotros vistos. Veía su mundo de valores, su fe y la raíz que le unía a la esencia de la tierra y de los siglos pasados del Irán.

Las grandes realizaciones de la arquitectura sasánida

La arquitectura desarrollada por los maestros sasánidas es, en palabras de A. Godard, pura y libre de compromisos

Detalle de la fachada del palacio de Ctesifonte

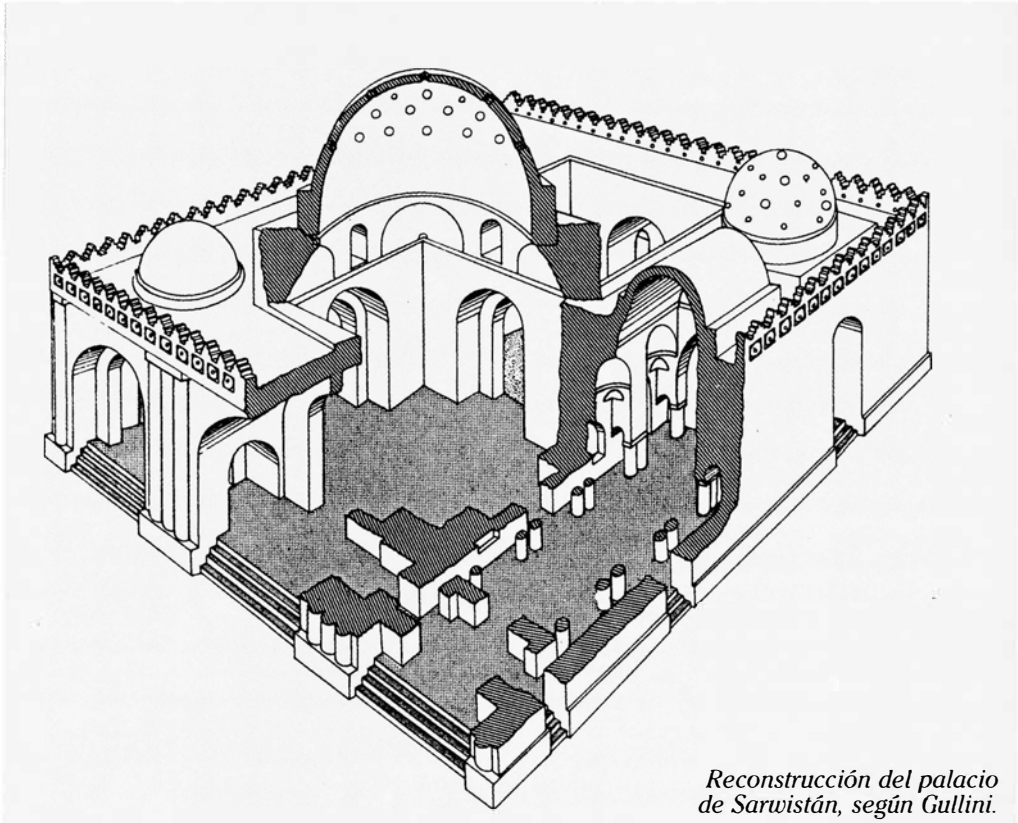
con el helenismo. Siguiendo conocimientos y prácticas vigentes en la era parta, los sasánidas introdujeron como rasgo original de su arquitectura —al decir de D. Huff— las bóvedas monumentales y las cúpulas de piedra o ladrillo, consiguiendo además tamaños y resultados sin parangón.

A la tradición aqueménida corresponderían las plataformas artificiales como base de construcción. En el gigantesco y tardío Imart-i Khusrau, hasta el sistema de escalinatas de acceso recuerda a Persépolis. Y en el temprano palacio de Fīrūzādāb, los nichos de estuco aparecen bajo el mismo caveto egipcio empleado por los arquitectos aqueménidas. En la línea de la tradición arsácida, los sasánidas tomaron el módulo del iwan desarrollándolo, complicándolo y mejorándolo hasta la perfección. Y las fachadas con series horizontales de columnas adosadas y nichos, empleadas en el palacio parto de Aššur, serían también aplicadas por los arquitectos de Ctesifonte. En cuanto a las técnicas y los materiales, los maestros sasánidas usaron sobre todo el muro de conglomerado y mampostería con mortero de yeso. Era éste un sistema económico y sólido, practicado ya por los partos y más fácil de disponer en regiones montañosas que el adobe y el ladrillo. Estos últimos también se emplearon con profusión. El primero, por ejemplo, en las fortificaciones. Sobre el palacio de verano de Babilonia, R. Koldewey descubrió unas murallas de adobe con torreones circulares ligadas con seguridad al mundo sasánida. En ladrillo, la construcción más célebre sería el iwan de Ctesifonte, con su gigantesca bóveda y su interesante fachada. La sencillez de estos materiales —mampostería, adobe, ladrillo— solía quedar disimulada con estucados y revocos de yeso. La piedra de sillería, en fin, aparejada con regularidad y bien tallada, se utilizó sobre todo al comienzo. En Bišāpūr se construyó un palacio de este modo. Y muchos otros edificios dispersos por la geografía irania utilizarían el mismo sistema.

En cuanto a la solución dada a las cubiertas, recuerda A. Godard que con frecuencia se dice que los sasánidas sólo tenían bóvedas de medio cañón, cúpulas y trompas para conseguir el paso desde los muros rectos a la base circular de las cúpulas. Pero lo cierto es que, como demuestra convincentemente el arquitecto francés, los maestros sasánidas conocieron otras dos, la de arista corrida y la esquifada. Y además, la solución dada al paso del muro recto a la cúpula sería puramente artesanal, porque el muro entre trompas se consiguió mediante un sencillo moldeo manual y no por la inscripción en un octógono. Es decir, la solución de paso se hizo creando una superficie vaída de adaptación combinada con las trompas. Tales cubiertas necesitaban armaduras removibles en el momento de la edificación. Pero como la carestía de la madera era notoria, los albañiles del período idearon, según A. Godard, unos ingeniosos artificios de yeso y cañas, que les permitieron construir sin armazones de madera, prácticamente en el vacío, con total seguridad y buenos resultados.

La incorporación de maestros occidentales, ya fuesen romanos prisioneros o artesanos libres que acudieran a trabajar en los proyectos del Gran Rey, no parece haber dejado una huella profunda en la técnicas de construcción que, por lo general, serían puramente iranias, y sí en la ornamentación aunque, normalmente, en versiones adaptadas del mundo sasánida. La aportación de las técnicas romanas se centró sobre todo en las obras públicas. Los romanos, que podrían haber sugerido cubiertas adinteladas —que habrían enlazado, por otra parte, con lo aqueménida—, no lo hicieron, sino que colaboraron en los problemas de la cúpula.

Un paseo por los edificios más significativos de la arquitectura sasánida tiene que comenzar necesariamente por los que Ardasir levantó en Firuzabad, su capital. Sobre una altura, la fortaleza de Qalah-i Dukhtar, levantada sobre tres terrazas ascendentes, en la más alta de las cuales se alza el palacio del monarca con iwan y cúpula. En la llanura, el palacio de Ateshkadeh, mejor conservado, con muros de mampostería y yeso recubiertos con capas de estucos lisos o moldeados, una técnica sasánida típica. A pesar de sus genero-



Reconstrucción del palacio de Sarwistán, según Gullini.

sas proporciones —118 m de largo por 55 de ancho—, sus gruesos paramentos de cuatro metros y sus bajas cúpulas le darían una apariencia maciza. La planta esboza la arquitectura posterior. Un iwan como eje central de acceso —asistido a ambos lados por salas abovedadas— llevaba a una sala central con cubierta de cúpula semejante a la usada en otras dos estancias laterales. Luego, en torno a un patio, las habitaciones de la vida diaria con bóvedas de medio punto e iwanes en los lados norte y sur. Andando el tiempo, el palacio de Ateshkadeh de Firuzabad llegaría a extender su influjo hasta los tiempos safávidas.

Otro edificio de cita indispensable es el palacio de Ctesiforme, probablemente construido por Šāpūr I aunque, como evidenciaron las excavaciones antiguas de O. Reuther, E. Kümmel y F. Wachsmuth o los trabajos más recientes de J. Kröger, sería reformado y reconstruido varias veces. Lo primero que destaca son sus colosales proporciones que, con doce hectáreas edificadas, lo convierten en la mayor residencia real conocida del período. No obstante, el visitante, que sólo percibe hoy la fachada del iwan, no suele notarlo. Construido con ladrillo y mortero de yeso, con muros de 7,20 m de anchura en la base, el iwan de Ctesifonte es uno de los más impresionantes legados de la antigüedad oriental. Desde luego, sus proporciones son enormes. La bóveda elíptica de ladrillo, todavía en pie a pesar de los avatares sufridos, es una maravilla de la ingeniería sasánida, con sus casi treinta metros de altura. Y la fachada, dividida en varios registros con nichos y columnas, es una evocación ampliada de las fachadas del palacio parto de Assur.

Aunque los muros aparecen hoy desnudos, en su día estuvieron cubiertos por estucos lisos y moldeados. Tal vez incluso tenía mosaicos en la bóveda, pinturas en las partes altas y zócalos de mármoles multicolores. A. Godard dice que de las proporciones del iwan

dará idea saber que dentro cabría el palacio de Darío en Persépolis. Hasta fines de siglo la fachada se mantuvo intacta. Pero un terremoto la destruyó en parte en 1880.

Otro de los palacios más importantes de la arquitectura sasánida se levantó en Bišāpūr, en la región ancestral de la dinastía. La sala central, con planta en forma de cruz poligonal, cuatro iwanes y una cúpula elipsoidal de 25 m de altura, supera todo lo imaginable. Aunque la edificación era puramente irania en su trazado arquitectónico, la decoración sintió el influjo del mundo clásico, con sus 64 nichos abiertos en los muros, decorados con follajes y acantos. En el pavimento, losas y mosaicos se mezclaron armónicamente. Al noroeste de la gran sala central, los arquitectos sasánidas edificaron un templo cuadrado con sillares unidos por grapas de hierro. Con sus catorce metros de altura y un deambulatorio alrededor, la planta recordaría la cella trasera del complejo de Hatra. No obstante, sus vigas de madera sostenidas por prótomos de toro, inspirados en Persépolis, hablan del recuerdo aqueménida.

Finalmente, la arquitectura palatina no puede omitir hacer alguna referencia al fabuloso Imart-i Khusrau, levantado sobre una plataforma de 372 por 190 m, con una cúpula de 15 m de diámetro en la sala abierta tras el iwan de entrada. Y tampoco dejar de evocar el palacio de Sarwistán, atribuido a la época del alegre Bahrām V Gōr, de planta libre, carente de toda rigidez, acaso por ser más edificio de recepción y fiestas que residencia, cuyos nichos, capiteles y soluciones de cubiertas han sido bien destacadas por R. Besenval.

Fuera de este tipo de arquitectura oficial, el arte sasánida apenas si conoce edificios destacados. Porque la arquitectura religiosa solía ser muy sencilla y las obras públicas presentan rasgos esencialmente prácticos. El gran complejo de Masjid-i Sulaiman, con su muralla circular de 38 torres y dos puertas, el lago y sus complejos cultuales con altares de fuego es de compleja lectura. Lo fundamental del culto allí y en otros lugares se hacía al aire libre, sobre terrazas de piedra en las que se levantaba un podium y un altar del fuego que, a veces, se recubría con una cúpula sostenida por cuatro columnas. Pero la arquitectura funeraria es poco conocida: sitios como Bandiyan son una sorpresa. Las costumbres zoroástricas imponían que los cuerpos sufrieran la descarnación previa en las llamadas torres del silencio. Una, descubierta en Šar Mašhad por L. Trümpelmann, se reduce a un muro circular de gran altura, que crea un espacio de 80 m de diámetro al que se accede por una sola entrada. Cuando las partes carnosas desaparecían, los huesos se recogían en lienzos y se depositaban en osarios exentos o excavados en la roca.

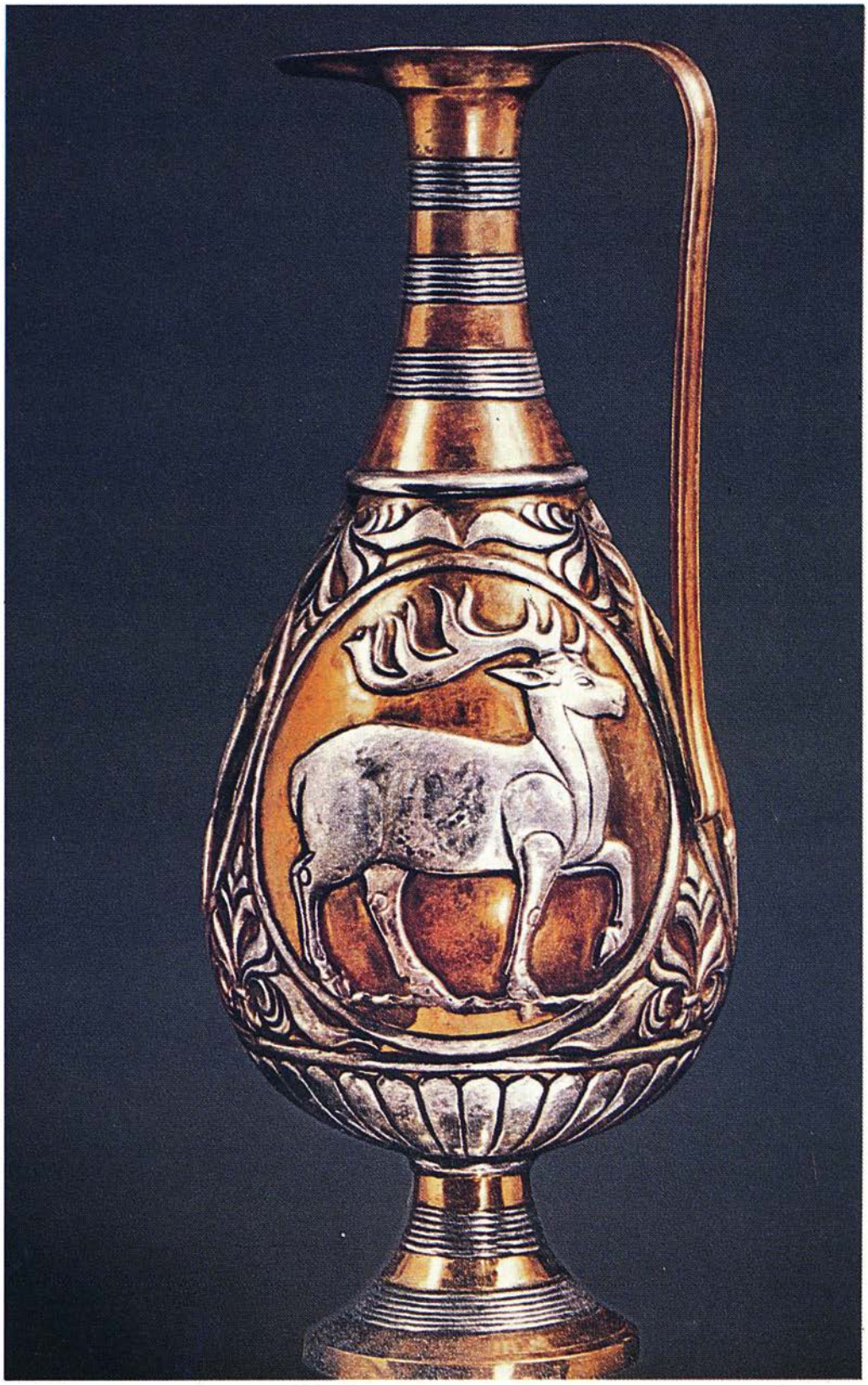
El urbanismo sasánida constituía en principio una repetición regularizada del trazado parto. Fīrūzābād era un círculo perfecto. E. Porada recuerda que los autores árabes describían esa ciudad con cuatro puertas y avenidas principales que convergían en el centro en una plataforma donde, con seguridad, se alzó un altar del fuego. Pero como recuerda D. Huff, los sucesores de Ardašir prefirieron trazados rectilíneos y ortogónicos, como en Djund-i Šāpūr, Bišāpūr y otros sitios.

La escultura y el relieve

La escultura y el relieve tenían ya una larga tradición en el Irán. Los maestros de esta época resultaban herederos de un largo saber, que había ido asimilando y desarrollando toda suerte de herramientas como taladros, cinceles de distintas hechuras, limas y abrasivos. Como es lógico, las piedras inmediatamente disponibles, areniscas y calizas, eran las más utilizadas, tanto más cuanto que un tanto por ciento muy alto de la escultura sasánida se realizó en las mismas rocas de la Parsua, en gargantas, valles o paredones visibles al viajero.

Estilísticamente, el maestro de época sasánida tenía dos precedentes que le eran directamente accesibles: la escultura y el relieve de los partos —el primer relieve con escena de un combate de Ardašir, recuerda y mejora al caballero

Jarra sasánida decorada con medallones



elymáidico— y los grandes programas aqueménidas. Pero si en arquitectura ampliaron y dieron profundidad y volumen a los módulos arsácidas, en escultura consiguieron dar realidad, volumen y movimiento a los que entre los partos no pasaba de ser un esbozo helado que dependía de la pura incisión. A. Godard recuerda que se suele señalar un cierto influjo romano en el relieve sasánida. Y desde luego así parece manifestarse en algunos. No obstante, el carácter y la importancia del mismo es muy discutible.

Conocemos muy pocas esculturas de bulto redondo. No sabemos si ello es debido a una simple casualidad o a la poca estima supuesta que el mundo sasánida habría tenido por esa parcela del arte. R. Ghirshman dice que en el centro de Bišāpūr se encontraron los restos de un monumento a Šāpūr, compuesto por dos columnas monolíticas con sendas aras de fuego delante. En el centro, un pedestal que según la inscripción en pahlevi parto y pahlevi sasánida, habría soportado una estatua del Gran Rey.

A unos pocos kilómetros de la ciudad, en la gruta de Mudan, se halló una estatua colosal de Šāpūr dentro de una cueva. Aunque rota hace mucho tiempo y caída en el suelo, la estatua del rey aún impresiona por su rígida majestad y sus casi 8 metros. Su cabeza, coronada por el korymbos sasánida soportaba el techo, mientras que los pies apoyaban en el suelo de la cueva. Mucho tiempo atrás debió abatirla un terremoto, siendo restaurada en 1957. El artista esculpió con sumo cuidado los rasgos del monarca, sus vestidos y adornos. Para L. Vanden Berghe, es una obra maestra. Se ha supuesto que en aquella aislada caverna acaso estuvo la tumba del rey, o tal vez un lugar de culto del monarca muerto. En cualquier caso, en ella nacía el arroyo que cruzaba Bišāpūr.

Mucho mayor interés posee el arte del relieve con el que aparece una expresión de la tradición antigua dotada de una fuerza nueva. Según E. Porada, los relieves rupestres constituyen la aportación más impresionante y conocida de los sasánidas al arte del Irán. Y desde luego es así, pese al problema de las influencias. R. Ghirsman reconocía ciertas notas romanas, pero señalaba al tiempo que las divergencias eran más notables: mayor tamaño, instantánea narrativa sin referencia al lugar de los hechos, dominancia icónica del rey, composición heráldica. Y es que, como L. Vanden Berghe recuerda, el arte sasánida hereda influencias aqueménidas y partas, recoge perviviencias seleúcidas y del helenismo oriental y suma notas romanas y del Asia Central. Pero todo eso fue iranizado con un genio propio, que crearía el último gran arte del Oriente Preislámico. Y en el relieve rupestre, todo eso resulta cierto en el máximo grado.

Los relieves sasánidas pueden estudiarse en cuatro grupos: escenas de investidura, en cuatro grupos: escenas de investidura, triunfos, combates a caballo y escenas de caza. En cada uno de ellos, los artistas dieron vida a verdaderas obras maestras. El catálogo de L. Vanden Berghe suma setenta y cuatro, en su mayoría realizados durante los dos primeros siglos del imperio. Los reyes mandaron situarlos en lugares muy escogidos, por lo general dentro de la antigua Parsua: en el valle sagrado de Naqš-i Rustam, al pie de las tumbas aqueménidas, en el círculo rocoso de Naqš-i Rayab, a cinco kilómetros de Persépolis, en las gargantas de Bišāpūr y en regiones mucho más alejadas, como en Azerbaiyan, expresión tal vez del sometimiento armenio. La atribución sería difícil, pues casi ninguno se acompañaba de inscripciones; pero, como los monarcas de la casa de Sasan ostentaban todos y cada uno coronas distintas, podemos datarlos con bastante seguridad a través de las monedas.

Los relieves más tempranos se deben a Ardašir I, al que se conceden cinco distintos en Naqš-i Rustam, Naqs-i Rayab, Salmas y Fīrūzābād, con escenas de combate e investidura. El combate a caballo, aunque recoja un tema típico parto y carezca casi de volumen, supone ya un avance notorio respecto al inmediato pasado. Resultan novedosos el furor del combate y el movimiento a la carrera de los animales. No obstante, carece del interés que posee la investidura a caballo tallada en Naqš-i Rustam. El rey mandó situarla a la entrada

del valle de las tumbas rupestres de los monarcas aqueménidas. Subrayaba A. Godard no sólo la intención que manifiesta vinculación al pasado, sino también y desde un punto de vista técnico, la composición heráldica según la tradición oriental. En efecto, tanto el dios Ahura Mazda como el monarca Ardašir forman un grupo equilibrado e igual. La postura de los caballos, los caídos bajo sus cascos, el gesto del príncipe y el dios se complementan en un todo centrado en la simbólica diadema real. El dios empuña el barsom, conocido ya en época medo-persa. El rey ostenta su corona distintiva. Los vestidos, amplios, cuelgan a los lados como las piernas de los jinetes. La curva del cuello de los caballos es la misma que se ven en Persépolis, y el movimiento de sus patas sobre las cabezas de Ariman y Artabano es puramente convencional. Destaca K. Erdmann la calma de la escena, algo atenuada por las bandas que cuelgan de los tocados de ambos personajes. La talla del artista es casi un altorrelieve, resultando clara la intención de dar volumen.

Los relieves de tema triunfal encuentran en Šāpūr I a su mejor representante. Con éste y otros asuntos se le atribuyen al rey ocho distintos repartidos por Bišāpūr (4), Naqš-i Rustam (2) y Naqš-i Rayab (2). El ya célebre de Naqš-i Rustam representa al monarca a caballo frente a los emperadores romanos vencidos. Cabalgando una montura igual a la de Ardašir, ante el Gran Rey aparecen Filipo el Arabe en pie y Valeriano arrodillándose, según L. Vanden Berghe. Sāpūr coge las mangas del primero, que en señal de respeto ha ocultado en ellas sus manos: el segundo, se precipita a arrodillarse ante el sasánida. El sorprendente gesto de Filipo parece muy antiguo. Según Jenofonte, Ciro el Joven mandó matar a dos de los hijos de la hermana de Darío porque se presentaron ante él sin esconder las manos en las mangas. Pese a sus convenciones, el artista se esforzó en distinguir tanto por vestidos como por barba, cabellos y adornos entre los romanos y el sasánida. Con todo y a diferencia de aquí, la anécdota narrativa resulta más evidente en el enorme relieve que Sapur dedicó al mismo tema en su ciudad, Bišāpūr. Allí, el artista intentó construir escenas enteras en varios registros. En uno y otro caso, los modelados son vigorosos y los tejidos se llenan de pliegues, arrugas y movimiento.

Finalmente, las escenas de movimiento obligado, el combate y la caza. En estos temas, las convenciones de representación dominan el trazado. Los caballos de los reyes Bahrām y Hurmazd en Naqš-i Rustam, cabalgan con sus cuatro patas en el aire, como si volaran. Y sus amos, con la lanza en ristre, desmontan a sus contrarios lo mismo que si asistiéramos —como dice E. Porada— a un combate singular del Medievo. El altorrelieve acentúa tanto los volúmenes que el caballo de Hurmazd y su pierna derecha parecen casi una escultura.

En los relieves de caza en los pantanos tallados en los laterales del iwan de Taq-i Bostam, se nota una fortísima influencia de la pintura. Atribuidos a la época de Khusrau II, representan una galante caza del rey en los cañaverales, acompañado de ojeadores y músicos. Algunas ideas parecen remontarse a la glíptica aqueménida, como los jabalíes entre las cañas, pero lo suave del trabajo, su velado volumen, recuerda a las decoraciones de estuco. Ciertos autores piensan que podrían haber estado pintados.

Las artes suntuarias

La Antigüedad nos ha legado una buena cantidad de obras del arte suntuario e industrial sasánida. Su riqueza y esplendor hacen que, por lo común, las supongamos vinculadas al servicio real. Y ello no debió ser así, naturalmente, sin perjuicio de que en muchos casos lo fuera. Lo que sucede es que como dice R. Ghirshman, en la rica y brillante sociedad irania de entonces el tono y el gusto venían marcados por la corte, a la que se imitaba y se pretendía seguir. Al menos entre la alta nobleza. Y ésta era tan numerosa, tan acaudalada y tan pretenciosa que el lujo se convirtió en un rasgo común de la gran sociedad sasánida. Miles de artesanos hubie-

ron de surtir con productos distintos y cada vez más bellos las necesidades de un mundo fastuoso.

El estuco se anuncia como lo más distintivo del arte sasánida. Era el primer detalle del buen gusto decorativo, que venía exigido además por los materiales usados en la construcción de paramentos. Como es sabido, el estuco consiste en una pasta de cal, arena lavada, polvo de mármol y caseína mezcladas en proporciones variables. Una vez obtenida se aplicaba directamente sobre una superficie lisa o se moldeaba con espátulas, varillas, las manos, moldes o se esculpía. Los muros de los palacios sasánidas, tanto de los reyes como de la nobleza y muchas casas particulares se adornaron con estucos, pintados a veces. En Fīrūzābād se usaron con cierto comedimiento, pese a que los artesanos arsácidas ya lo habían empleado masivamente en el remoto palacio de Ḳūh-i Khwāya. Pero desde el reinado de Šāpūr I y sus múltiples proyectos constructivos, los maestros estucadores encontraron vía libre a su arte y a su fantasía. Jens Kröger, en su estudio sobre la decoración sasánida de estucos, ha dado un repaso global a todo lo conocido, desde los que decoraban el palacio real de Ctesifonte, hasta los que ornaban las casas de la misma ciudad o de otros lugares. Las grecas, hojas de acanto y follajes de Bišāpūr dejaron pronto paso al clásico estuco sasánida, que aplicado en muros, frisos y arquivoltas incorporaba corazones, filas de

Izquierda, Varahrán V en una cacería (plato labrado en plata, siglo V d. C.). Museo Británico, Londres. Arriba, el animal mítico Senmurv en un relieve de un plato de los siglos VII-VIII d. C. Museo Británico, Londres

perlas, palmetas, granadas, flores, pámpanos, círculos, aves y otros animales, retratos y escenas de caza. No hace mucho, en Bandiyan, el patrimonio de Irán descubrió un edificio religioso-funerario adornado con asombrosos estucos, con escenas de caza y combate que son obra maestra del naturalismo sasánida.

En orfebrería, los maestros de la época consiguieron trabajos aún más espléndidos. Dice E. Porada que la riqueza de los utensilios de la corte sasánida era proverbial. Los museos guardan una riquísima colección de platos, jarras, copas, garrafitas, rytha y otros recipientes en metales preciosos, llenos de elementos ornamentales adosados o directamente cincelados o repujados sobre la misma lámina. El procedimiento más antiguo, en el que el artista trabajaba por separado las figuras decorativas para luego incrustarlas en la lámina del recipiente ocultando las junturas con dorados, era una técnica típicamente irania que, como recuerda R. Ghirshman, se remonta al menos hasta el célebre plato de Ziwīye. El principal tema decorativo es la imagen del rey, bien sea entronizado o cazando, asunto éste preferido entre todos. Derribando la pieza a pie o disparando su arco a caballo,

Estucos con la imagen del carnero, símbolo de Verethragna. Museo de Berlín

las figuras suelen poseer más agilidad que en los relieves, pero los detalles de vestuario y el galope de las monturas son los mismos. Las escenas religiosas son raras. No obstante son bien conocidos los temas icónicos de trasfondo zoroástrico, como el jabalí, el águila, el caballo y el pájaro Sinmurg, o las figuraciones simbólicas de la diosa Anahita y su mundo.

Al ámbito de los orfebres deberían adscribirse las acuñaciones monetarias. La moda sasánida —el drahm, de donde nacería el dirham árabe— solía ser de calidad, con una gráfila nítida, un canto moderado y unos tipos centrados —retratos reales en el anverso, altares del fuego por ejemplo, en el reverso— rodeados por una clara inscripción en pahlevi sasánida. Los retratos de los reyes eran por lo común bastante aceptables, al menos los de las emisiones primeras de Ardašir I, Šāpūr I, Hurmazd I, Bahrām y casi todos los príncipes del siglo III. Luego, la calidad del trabajo empezó a decaer y el retrato se hizo aproximativo, perdiéndose muchos detalles. De todos modos, la identificación de las distintas coronas llevadas por los monarcas serviría aún, siglos después, en los trabajos de datación.

El último florecimiento de la glíptica en Oriente se debería también a los artesanos sasánidas. El sello tipo era de estampilla, de forma ovalada, con una superficie plana en que se tallaba el

tema y otra, más destacada, que se perforaba para colocarle un aro que facilitara la suspensión. Como los aquemémidas, los sasánidas estimaban mucho la belleza de las piedras, y utilizaban con gusto cornalinas, calcedonias y ágatas. Las técnicas de entalle mediante punzones, buriles y taladros eran las ya milenarias en Oriente. A los mismos talleres habría que adscribir el camafeo de Šāpūr I, que aprovecha sabiamente las capas de la piedra en una obra excepcional.

Por último, merece también ser recordada la obra de tejedores y ceramistas. Los tapices —como el célebre de la Primavera de Khusrau—, las sedas y las lanas bordadas alcanzaron una gran difusión. En la Antigüedad eran estimados entre los productos más valiosos del Irán, y de ese modo llegaron a las cortes e iglesias extranjeras. Un tema típico zoroástrico, el pájaro Sinmurg, aparece en muchos fragmentos de sedas conservados hoy en los museos. Los ceramistas, en fin, crearon un típico vidriado que los especialistas conocen como el azul sasánida, técnica que influyó decisivamente en las primeras cerámicas islámicas.

Epílogo

Por los años treinta del siglo VII, grupos de árabes merodeaban las fronteras del Irán sasánida. Con el mensaje de Muhammad y la dirección del califa Omar actuaban con una rabia y un entusiasmo del que los persas, ahítos de guerras y divididos entre sí, estaban faltos. Dice la leyenda que Rustam, hombre de confianza de Yazdgird III y general del ejército del centro, enérgico y leal, comprendía con claridad la naturaleza del peligro que se cernía sobre la corona sasánida. Decidido a erradicarlo para siempre, reunió un gran ejército y el año 636 encontró a los árabes en Qādisiya, no lejos de Hira. Como recuerda A. Christensen, el combate duró tres días y Rustam en persona, ante quien se erguía el estandarte del imperio, murió luchando. Aquella bandera legendaria que siempre dio la victoria a los sasánidas sería troceada por el califa y repartida entre los musulmanes. Si un símbolo sagrado de Irán acabó así, su arte alcanzaría mejor suerte. Porque como maravillosa levadura, impregnaría la vida de una nueva época: la del Islam.

Bibliografía

Obras generales: R. Boucharlat, *Empires perses, d'Alexandre aux Sassanides*, Número monográfico de la revista *Dossiers d'Archéologie*, 243, 1999. D. Collon, *First Impressions,* British Museum Publications, London, 1987. R. Ettinghausen, E. Yashater (ed.), *Highlights of Persian Art,* E. J. Brill, Leiden, 1979. H. Frankfort, *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo,* Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982. R. Frye, *The History of Ancient Iran,* C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1984. R. Ghirshman, *L'Iran des origines à l'Islan,* Albin Michel, París, 1976. A. Godard, *El arte del Irán,* Editorial Juventud, Barcelona, 1969. P. O. Harper, J. Aruz, F. Tallon, A. Caubet, *La cité royale de Suse,* Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994. E. Porada, *Iran ancien. L'art à l'époque préislamique,* Editions Albin Michel, Paris, 1963. D. T. Potts, *The Archaeology of Elam,* Cambridge University Press, Cambridge, 1999. L. Van den Berghe, *Archéologie de l'Iran Ancien,* E. J. Brill, Leiden, 1959. L. Vanden Berghe, *Reliefs rupestres de l'Iran ancien,* Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1984.

Los primeros pasos: P. Amiet, *L'âge des échanges inter-iraniens 3500-1700 avant J. C.,* Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1986. P. Amiet, *Suse. 6000 ans d'histoire,* Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988. R. Biscione, M. Tosi, *Protostoria degli Stati Turanici,* Instituto Orientale di Napoli, Napoli, 1979. E. Carter, M. Stolper, *Elam. Surveys of Political History and Archaeology,* University of California Press, Berkeley, 1984. E. O. Negahban, *Excavations at Haft Tépé, Iran,* Oxford University Comitee, Oxford, 1994. S. Sal-

vatori y otros, *La città bruciata del deserto salato,* Erizzo Editrice, Venezia, 1977.

Los pueblos de las montañas: G. Azarpay, *Urartian Art and Artifacts,* University of California Press, Berkeley, 1968. B. Brentjes, *Der Tierstil in Eurasien,* VEB E. A. Seeman Verlag, Leipzig, 1982. Th. B. Forbes, *Uratian Architecture,* BAR, 170, Oxford, 1983. T. V. Gamkrelidze, V. V. Ivanov, «La protohistoria de las lenguas indoeuropeas», *Investigación y Ciencia,* 164, 1990, pp. 80-77. R. Ghirshman, *Persia. Protoiranios, Medos y Aqueménidas,* Aguilar Ediciones, Madrid, 1964. R. Ghirshman, *L'Iran et la migration des indo-aryens et des iraniens,* E. J. Brill, Leiden, 1977. A. Godard, *Les bronzes du Luristan,* Les éditions G. van Oest, Paris, 1931. V. Haas (ed.), *Das Reich Urartu,* Universitatsverlag Konstanz, Konstanz, 1986, M. N. van Loon, *Urartian Art,* Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut in Het Nabije Oosten, Leiden, 1966, B. B. Piotrovsky, *Ourartou,* Les éditions Nagel, Genève, 1970. R.-B. Wartke, *Urartu. Das Reich am Ararat,* Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1993. P. E. Zimansky, *Ecology and Empire: the Structure of the Urartian State,* The Oriental Institute, Chicago, 1985.

Medos y persas en el Irán: J. Boardman, *Persia and the West,* Thames and Hudson, London, 2000. P. Briant, *Histoire de l'empire perse de Cyrus à Alexandre,* Achaemenid History, vol. X, Leiden, 1996. M. A. Dandamaev, V. G. Lukonin, *The Culture and Social Institutions of Ancient Iran,* Cambridge University Press, Cambridge, 1984. R. Ghirshman, *Irán, Protoiranios, Medos y Aqueménidas,* Aguilar Ediciones, Madrid, 1964. H. L. Huot, *Irán I,* Les éditions Nagel, Genève, 1965. H. Koch, *Es kündet Dareios der König,* Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1992. H. Koch, *Persepolis.* Glänzende Haupstadt Perserreichs, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 2001. E. Porada, «Classic Achaemenian Architecture», en I. Gershevitch (ed.), op. cit., 1985, pp. 793-827. M. C. Root, *The King and Kingship in Achaemenid Art. Essays on the creation of an iconography of empire,* E. J. Brill, Leiden, 1979. D. Stronach, «Tepe Nush-i Jan: the Median Settlement», en I. Gershevitch (ed.), op. cit., 1985, pp. 832-837.

De los Zagros a la estepa: H. W. Bailey, *The Culture of the Sakas in Ancient Iranian Khotan,* E. J. Brill, Leidem, 1982. B. Brentjes, *Der Tierstil in Eurasien,* VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1982. G. Charriére, *L'art barbare scythe,* Editions Cercle d'Art, Paris, 1971. G. Frumkin, *Archaeology in Soviet Central Asia,* E. J. Brill, Leiden, 1970. R. Ghirshman, *Tombe princière de Ziwiyé et le début de l'art animalier scythe,* E. J. Brill, Leiden, 1979. K. Jettmar, *L'art des steppes,* Editions Albin Michel, Paris, 1965. B. B. Piotrovski (ed.), *Or des Scythes,* Editions des Musées Nationaux, París, 1975. B. B. Piotrovski (ed.), *Frozen Tombs,* British Museum, London, 1978. T. Sulimirski, «The Scyths», en I. Gershevitch (ed.), op. cit., 1985, pp. 149-199.

La época de los partos: N. C. Debevoise, *A Political History of Parthia,* The University of Chicago Press, Chicago, 1938. H. P. Frankfort, *Les fortifications en Asie Centrale de l'âge du Bronze à l'empire kouchane,* CNRS, Paris, 1979. R. Ghirshman, *Iran. Parthes et Sassanides,* Librairie Gallimard, Paris, 1962. A. F. P. Hulsewé, *China in Central Asia,* E. J. Brill, Leiden, 1979. V. G. Lukonin, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides,* Les Editions Nagel, Genève, 1967. T. S. Kawami, *Monumental Art of the Parthian Period in Iran,* E. J. Brill, Leiden, 1987. E. H. Mathiesen, *Sculpture in the Partian Empire,* Aarhus Universty Press, Aarhus, 1992. K. Schippmann, *Grundzüge der parthischen Geschichte,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmsadt, 1980. J. Wolski, *L'empire des arsacides,* Peeters, Lovaine, 1993.

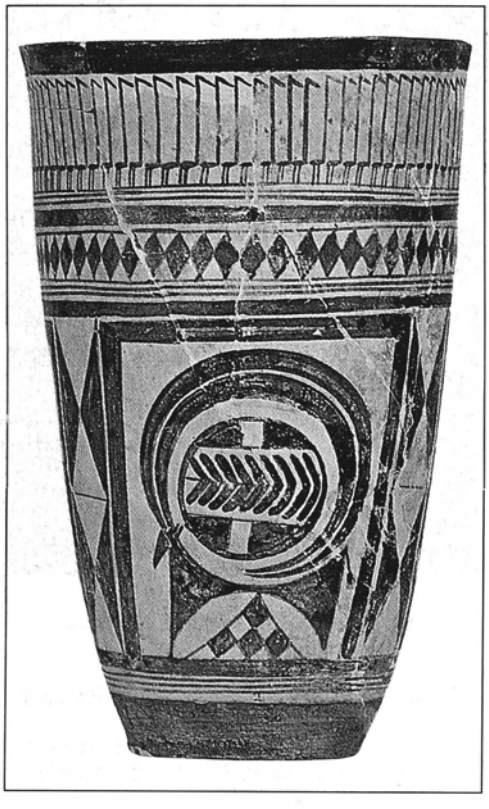
El Irán sasánida: L. Boulnois, *La ruta de la seda,* Aymá, S.A. Editora, Barcelona, 1967. A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides,* Ejnar Munksggaard, Copenhague, 1944. P. Daffinà, «La Persia sassanide secondo lo fonti cinesi», *Rivista degli Studi Orientali,* LVII, 1983, 120-170. R. N. Frye, «The political history of Iran under the sasanians», en E. Yarshater (ed.), *op. cit.,* pp. 116-180. R. Ghirshman, *Iran. Parthes et Sassaniddes,* Librairie Gallimard, Paris, 1962. J. Kröger, *Sasanidischer Stuckdekor,* Baghdader Forschungen, vol. 5, Mainz am Rhein, 1982. V. G. Lukonin, *Iran II. Des Séleucides aux Sassaniddes,* Les Editions Nagel, Genève, 1967. K. Schippmann, *Grundzüge der Geschichte des sasanidischen Reiches,* Wissenschachftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1990. L. Trümpelmann, *Zwischen Persepolis und Firuzabad,* Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1992. L. Vanden Berghe y otros, *Splendeur des Sassanides,* Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1993.

Obras clave del Arte de Irán y las estepas

1. Vaso

Cerámica pintada, 25,2 cm de altura. Susa I, Necrópolis hacia el año 4000 a. C. Museo del Louvre. París.

Las primeras obras de arte iranio incorporan ya una de sus características fundamentales: el decorativismo. Los maestros ceramistas susianos gustaron de ornamentar sus producciones con animales, vegetales, elementos geométricos y, raramente, humanos. Pero todo en un mundo estilizado. Incluso las formas, de cuyo repertorio esta especie de vaso resulta la más elegante. Las calidades de las pastas y decoración hablan del alto nivel alcanzado.



2. Cuenco

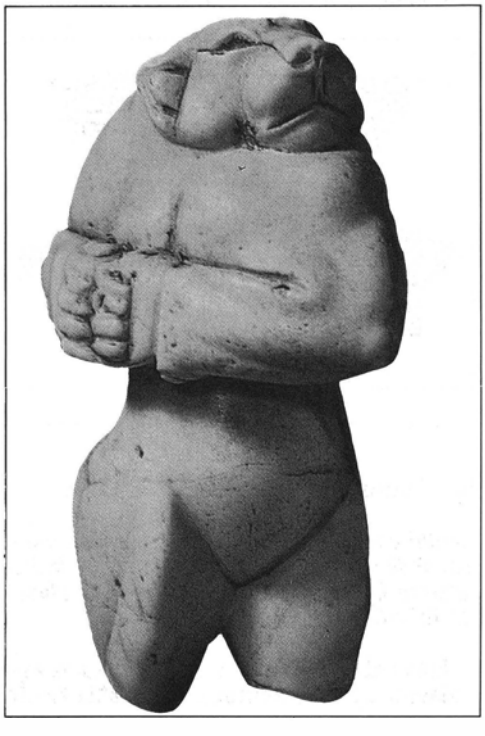
Cerámica pintada. 28,7 cm de diámetro. Tell-i Bakun, Fines V-comienzos IV milenio. Museo Británico, Londres.

En la meseta que muchos siglos después vería surgir el conjunto de Persépolis, el primer arte del Irán tendría también un hogar destacado en la colina de Bakun. Como sus contemporáneos de Susa, los maestros del lugar crearían una hermosa cerámica pintada en tonos oscuros sobre fondos claros y formas abiertas. Esta representación es rara. Por lo general preferían fantasear con el tema de los cuernos de un íbice, de tanto arraigo en el país.

3. Leona (?)

Estatuilla en magnesita (?). 8,4 cm de altura. Irán (probablemente, Ansán). Hacia el año 3000 a. C. Museo de Brooklyn, Nueva York.

La leona aparece representada de pie, como si fuera un ser humano, con la cabeza girada al lado izquierdo de su musculoso

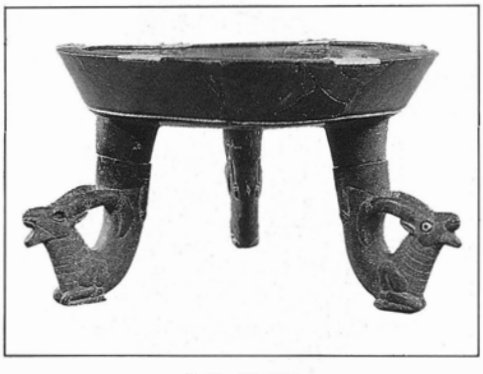


cuerpo. Dice E. Porada que la concepción forma una unidad de la que se desprende la sensación de una masa poderosa. Las patas traseras eran de bronce y los ojos, probablemente, de lapislázuli. Es difícil saber si el artista pretendió esculpir con esta leona el símbolo de una divinidad precisa, pero sería lógico pensarlo. En Ansăn y en otros lugares se encontraron sellos grabados con un tema muy parecido.

4. Recipiente con tres patas

Masilla de betún con incrustaciones. 18,5 cm de altura. Susa, Necrópolis, comienzos II milenio a. C. Museo del Louvre, París.

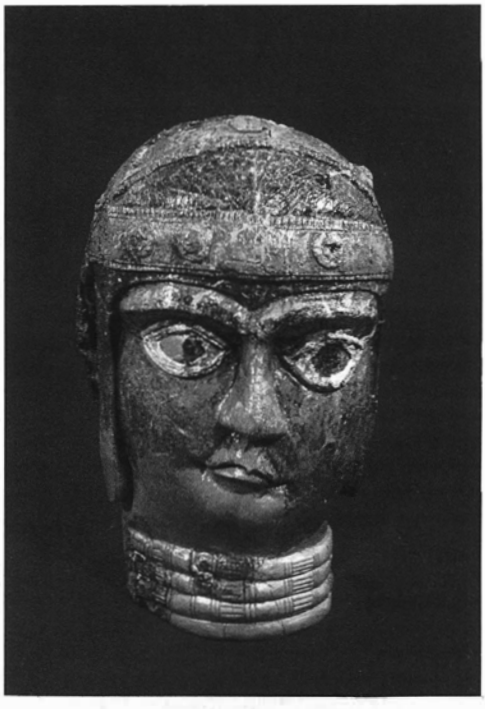
Puede que a comienzos del II milenio las dificultades para mantener con fluidez un comercio activo en la región de Tépé Yaḥyā, principal proveedor de una piedra negra muy estimada, la clorita, obligara a buscar un substitutivo. Los artesanos susianos se prodigaron entonces en la fabricación de objetos realizados con masa de betún. Se conocen muchos ejemplares de recipientes con tres patas en forma de cabras o íbices, un viejo tema iranio. El artista consiguió aquí una imagen naturalista y decorativa a la vez, integrando los cuernos a la solidez del vaso, acentuando los músculos de las patas, forzados a una posición y destacando el ojo con la técnica ya conocida.



5. Cabeza, posiblemente funeraria

Arcilla cocida y pintada, con inscrustaciones. 28 cm de altura. Haft Tépé, Complejo de la Plataforma I, 2ª mitad del II milenio a. C. Museo de Teherán.

Esta cabeza de arcilla, de complicada manufactura, fue encontrada en el taller de un artista junto a otras cabezas y máscaras funerarias. Probablemente representa al rey Tepti Ahar —según E. Negahban—, inhumado en la tumba monumental hallada al NW del Complejo de la Plataforma. La costumbre de colocar junto a la del cuerpo del difunto una cabeza o una máscara de arcilla, con verdaderas pretensiones de reproducir sus rasgos en vida, es algo típico de la época. El sitio de Haft Tépé y esta pieza se cuentan entre los hallazgos más importantes de la arqueología moderna de Irán.



6. Ziqqurratu del templo de Inšušinak

Ladrillo y adobe. 25 m de altura conservados y 105 m de lado. Dūr-Untaš, mediados del s. XIII a. C. Tšoga Zambil, Irán.

La ziqqurratu de Dūr Untaš es una de las mayores estructuras conservadas de todo el arte antiguo. Debió contar con cinco plantas —de las que al menos tres son todavía visibles— con muros rectos y decorados con anchos contrafuertes. Los cuatro lados de la base presentaban sendas entradas el un centro de la fachada. La del sureste llevaba a un pequeño templo dedicado al dios Inšušinak, titular de la ziqqurratu. Mediante escaleras de altas gradas, en parte abovedadas, se podía subir a las plantas superiores.

7. Estatua de Napirasu

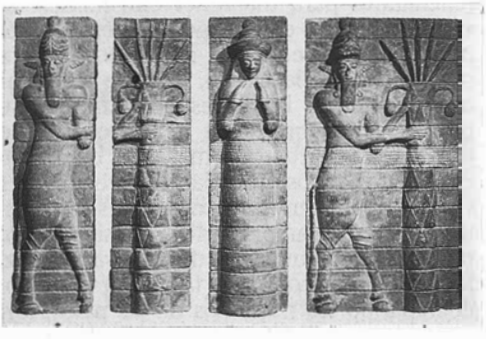
Bronce. 1,29 m de altura. Susa, c. 1250 a. C. Museo de Louvre, París.

La escultura fue hallada en el templo de Ninhursag, en la acrópolis de Susa. Destaca E. Porada que la obra impresiona por la serenidad y estabilidad que el artista supo imprimir al conjunto, acentuadas por la colocación de las manos y la caída de la falda que, como una campana, se apoya sólidamente en el suelo. Es llamativo el contraste entre el naturalismo de la mitad superior del cuerpo y las formas abstractas del resto. Puede que la decoración del vestido tuviera algún significado especial, pero lo ignoramos. Se trata de una de las obras más personales del arte susiano.

8. Muro exterior de un templo

Ladrillo moldeado. 1,37 m de altura. Templo de Inšušinak, Susa; s. XII a. C. Museo de Louvre, París.

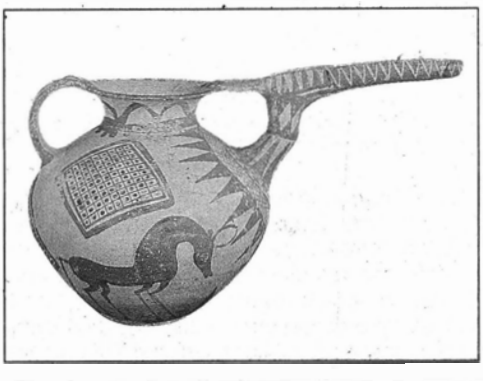
Los ladrillos moldeados que daban forma al muro exterior del templo dedicado a Inšušinak fueron reutilizados en época aqueménida para construir un acueducto. R. de Mecquenem los reunió pacientemente y reconstruyó el diseño general. Dos hombres toro, cada uno junto a un árbol de vida en forma de palmera (?) y una diosa en actitud intercesora. A una altura media, una inscripción recuerda a los reyes Kutur-Nanhunte y Šilhak-Inšušinak, como autores del templo, La diosa representada, según P. Amiet, podría ser Lama, una divinidad del país no muy bien conocida.



9. Jarro de pico

Cerámica pintada. 19,4 cm de altura. Tépé Sialk, Necrópolis B. Hacia 1000-800 a. C. Museo Británico, Londres.

Las cerámicas pintadas encontradas por R. Ghirshman en la Necrópolis B de Sialk, constituyen uno de los capítulos más curiosos del arte iranio. El autor las define como recipientes plásticos, puesto que el artesano habría intentado evocar en su forma la ima-



gen de un pájaro. Los temas decorativos mezclan elementos geométricos y animales como cabras monteses —en la imagen—, caballos, toros o pájaros, en colores rojos, negros o marrón oscuro sobre una superficie clara, a veces brillante. Integrados al ajuar de las tumbas, estos recipientes debían tener una función ritual.

10. Tazón

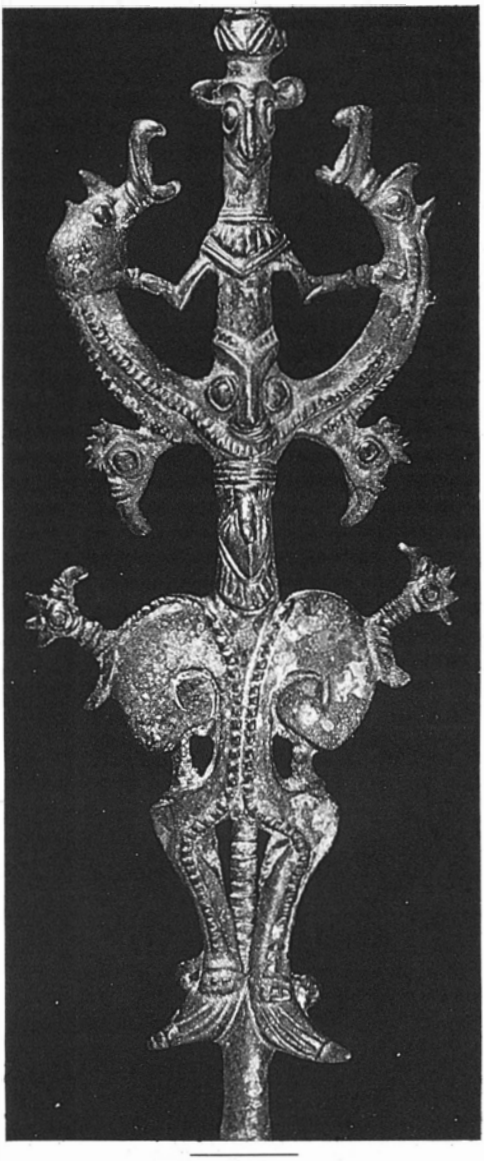
Oro. 8,5 cm de altura; 6,3 cm de diámetro. Región del río Safid. Hacia 1200-1000 a. C. Metropolitan Museum, Nueva York.

Tanto en Marlik Tépé como en Kalardast y otros lugares de la región caspiana se han encontrado numerosas copas, tazones y vasos de oro con decoración cincelada y en relieve. Este tazón, como el de Kalardast, es obra del mismo maestro. Enmarcadas por una cenefa de cable trenzado, cuatro gacelas marchan en procesión. Las cabezas, en relieve, son de un realismo sorprendente. Según E. Porada, esta obra posee cierto parentesco con muchas de las piezas de Marlik Tépé. Los hallazgos documentados lo suelen ser en ajuares funerarios.

11. Remate

Bronce. 36 cm de altura. Luristán. Hacia 1000-600 a. C. Museos Reales de Arte e Historia, Bruselas.

Los trabajos luristanos de bronce fueron técnicamente realizados a la cera perdida. Esto explicaría la calidad de los detalles y el complicado diseño dado a algunas de sus piezas, como esta especie de remate de una pértiga, que representa acaso un dios policéfalo, según R. Ghirshman, cuya figura se confunde con la de los animales fantásticos que le rodean con apariencia de gallos y dragones. El destino de estos remates todavía no está claro, aunque todos se hayan encontrado entre el ajuar de las tumbas de gentes guerreras.



12. Freno

Bronce. 21 cm de altura; 16 cm de ancho. Luristán. Hacia 1000-600 a. C. Colección particular, Teherán.

Las gentes del Luristán eran criadores de caballos y, con toda seguridad, excelentes ji-

netes. Los frenos típicos de las monturas parecen haber sido de bocado rígido, como éste, aunque también los utilizaran articulados, de procedencia esteparia. Los artistas dedicaron mucha fantasía a la decoración de las camas, donde mezclaban el realismo —un cervatillo mamando— con la fantasía, una cierva con alas y cornamenta.

13. Hacha

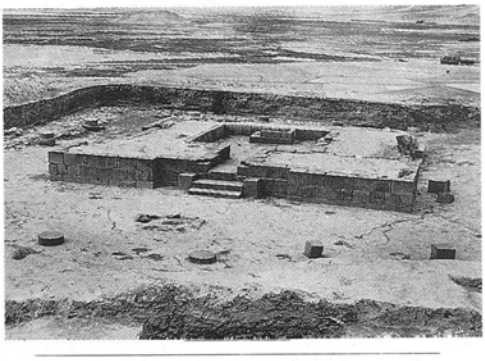
Bronce. 20 cm de largo. Luristán. Hacia 1000-600 a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Una gran cantidad de los bronces luristanos son armas, en especial puñales, espadas, mazas y hachas. Estas últimas suelen presentar decoración, tanto en la hoja como en el talón. Los caracteres generales se repiten; una curiosa mezcla de realismo y estilización en los animales —como la cabeza del buitre, que unida a los picos del talón, le hace asemejarse a una serpiente— y la presencia de temas fantásticos o divinos, como el personaje barbudo que abraza a un pez.

14. Templo

Zócalo de andesita. 5,10 × 5,10 × 1,15 m de altura. Arte de Urartu, Altintepe, siglo VIII a. C. Altintepe, junto a Erzincan, Turquía.

El templo de Altintepe se edificó en el interior de un patio porticado. La base del edificio de la cella estaba constituida por un zócalo de sillares de andesita, finamente cortados y ajustados sin mortero alguno. La anchura de los muros —4,35 m—, construidos en adobe, sugiere un edificio de gran altura, iluminado probablemente por la simple luz de la entrada. Son típicas de la arquitectura urartia las esquinas que, avanzadas 50 cm de cada muro, semejan contrafuertes.

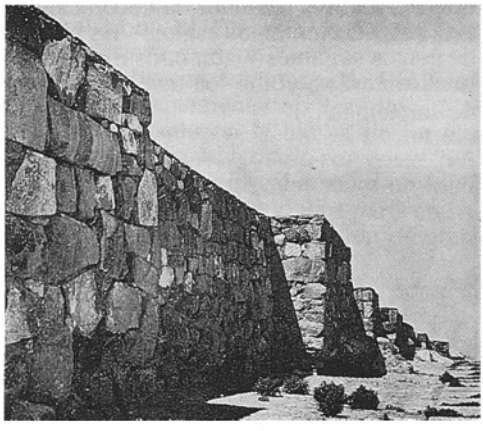


15. Muralla

Piedra. 2,5 cm de altura. Arte de Urartu. Erebuni, época de Argišti I (786-764 a. C.). Arin-Berd (Erebuni), cerca de Erevan, Armenia (URSS).

Los maestros urartios demostraron una especial capacidad en el trazado y construcción de fortalezas. Erebuni se erigió como un centro militar y administrativo. Sus murallas, construidas con grandes bloques de piedras ciclópeas, presentan un frente lleno de torres y contrafuertes, y una planta global

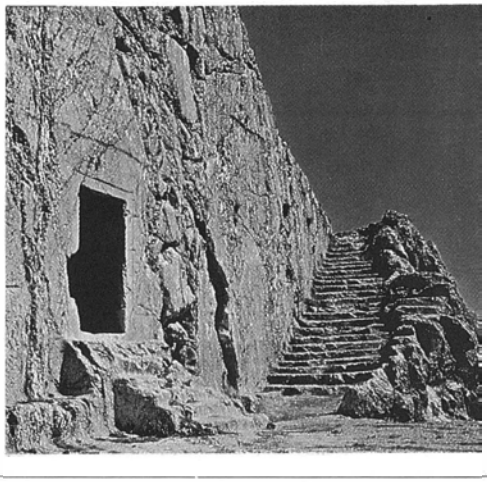
adaptada a las disponibilidades de la superficie donde se asienta. Sobre el alto zócalo de piedra se levantaría el resto de la muralla en adobe.



16. Entrada a Tumba

Hipogeo. Puerta: 1,50 m de altura. Arte de Urartu. Tušpa, siglo VIII a. C. Van Kalesi (Tušpa), Armenia (URSS).

Aunque se ha discutido mucho sobre los orígenes, lo cierto es que la arquitectura funeraria urartia, abierta en la roca, resulta original. Las fachadas de las tumbas, probablemente reales, apenas muestran adorno alguno. En la de Argišti se grabaron sus anales, documento acaso más precioso que cualquier posible decoración. En las caras rocosas de Van Kalesi se excavaron varias tumbas, cuya planta solía presentar varias cámaras. A ésta, conocida como la *Gran Tumba*, se llegaba por una escalinata abierta en el precipicio.



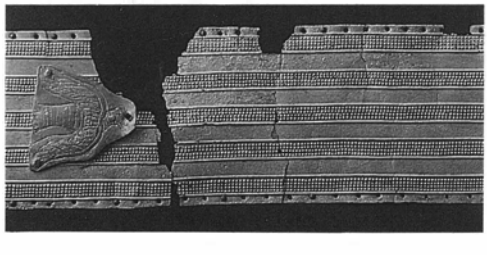
17. Grifo

Bronce. 21,7 cm de altura. Arte de Urartu. Podría haber pertenecido a un mueble. Rusahinili (Toprakkale), Templo de Haldi. Hacia 685-645 a. C. Vorderasiatisches Museum. Berlín, Alemania.

Los urartios introdujeron en la iconografía oriental algunos de los temas que les eran especialmente queridos, como el grifo. Este es uno de los que mejor se conservan. Patas en garra, cuerpo cubierto de escamas, largas alas y pico poderoso, cerrado. El animal —cuyos ojos de incrustación no se conservan— aparece coronado por un elemento cilíndrico ornamentado. M. N. Van Loon recuerda la numerosa producción y la calidad de los bronces urartios.

18. Cinturón

Bronce. 10 cm de altura y 35 cm de largo. Arte de Urartu. Fragmento de cinturón. Toprak-Kale. Siglos VIII-VII a. C. Vorderasiatisches Museum, Berlín, Alemania.

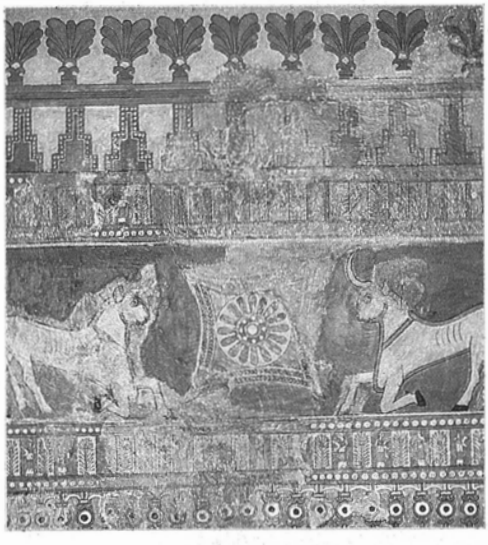


Dice M. N. Van Loon que el arte popular urartio se manifiesta con singular frescura en los cinturones de bronce, tan numerosos y variados en su decoración que denotan la amplia difusión de su uso. La decoración de esta pieza es de las más sencillas en apariencia, aunque también se cuenta entre las de realización más perfecta y mejor conservada. Sólo el cierre incorpora un elemento naturalista, un ave de insegura filiación.

19. Pintura

Pintura mural. Arte de Urartu. Erebuni. Epoca de Argišti I (786-764 a. C.). Museo Histórico de Armenia, Erevan (URSS).

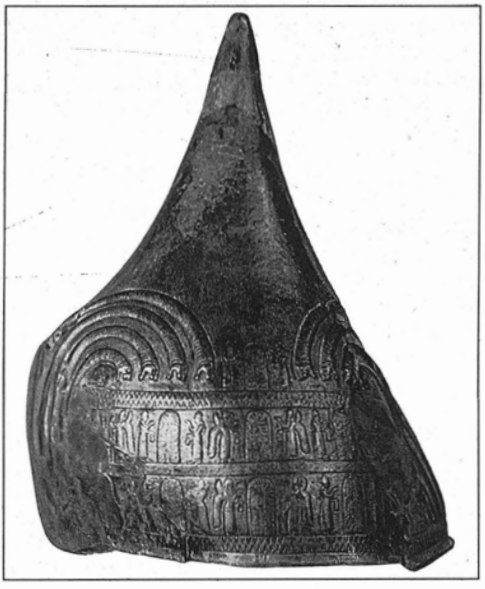
La pintura mural urartia nos es hoy conocida, fundamentalmente, gracias a los hallazgos de Erebuni. Allí, el palacio y otros edificios de prestigio decoraron sus muros con temas muy diversos. Los arqueólogos soviéticos pudieron comprobar que el artista urartio utilizaba una red cuadriculada para situar en el muro un modelo manual. Las pinturas se hacían sobre un preparado imprimado con cal. Luego se trazaba con negro el cuadriculado y los perfiles, y el fin, se daban los colores: rojos, amarillos y azules sobre todo. Es perceptible una cierta influencia asiria.



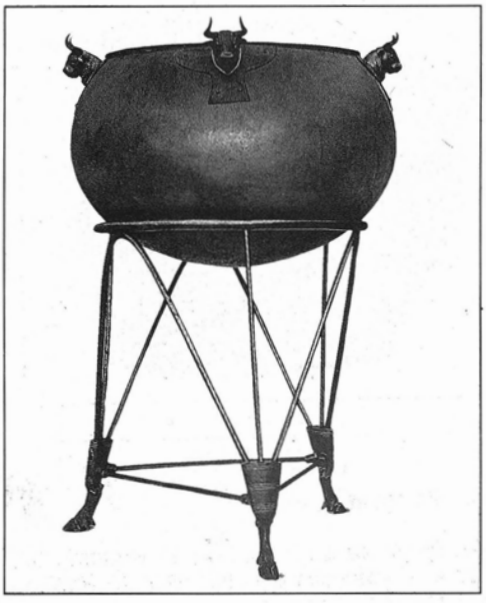
20. Casco

Bronce. 30 cm de altura. Teišebäni (Karmir Blur, junto a Erevan). Años 780-735 a. C. Museo Histórico de Armenia, Erevan (URSS).

Uno de los hallazgos más curiosos de Teišebäni fue este casco de bronce, con una inscripción dedicatoria del rey Argišti I. Aunque la forma general sea asiria y similar a los cascos que los asirios llevan en sus conocidos relieves palatinos, la decoración de éste mezcla elementos asirios —las cenefas de genios y orantes— con otros más propiamente urartios, como los dos semicírculos de serpientes (?).



21. Caldero



Bronce. Caldero: 45 cm de altura; Trípode: 67 cm. Altintepe, Necrópolis. Hacia 730 a. C. Museo de las Civilizaciones Anatólicas, Ankara.

El relato de la Campaña de Sargón II en Urartu destaca el valor tributado a los recipientes de bronce del templo de Haldi, utilizados probablemente en los ritos. Este ejemplar, hallado en la tumba de un alto personaje urartio y decorado con cuatro prótomos de toro, se colocaba sobre un trípode de gran solidez. Los urartios parecen haber sido maestros en la fundición de grandes recipientes de bronce.

22. Tazón

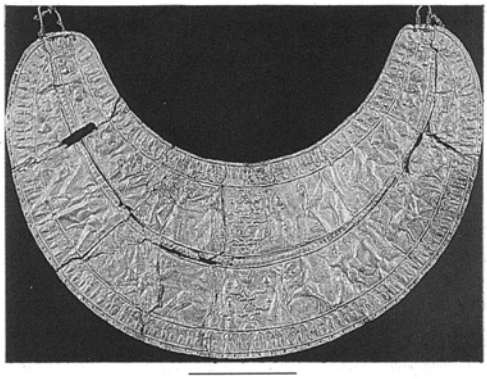
Oro con relieve. 20,3 cm de altura y 20,3 cm de diámetro. Arte de Mannai. Hasanlu IV (hacia 800 a. C.). Hacia 1200-1000 a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

La decoración de este tazón de Hasanlu ha ocasionado una amplísima literatura de interpretación, puesto que sus temas, complejos y de procedencias múltiples, se prestan a valoraciones distintas, pero según parece el viejo mito de Kummarbi sería el dominante. El orfebre ha enmarcado sus temas entre dos bandas de cables trenzados. Y los personajes, aunque arcaicos —pues la cronología del tazón es muy anterior a la del nivel donde se halló—, fueron tratados con cuidado y detalle.

23. Pectoral

Oro. 36 cm de anchura. Arte de Mannai (?). Ziwīye. Comienzos del siglo VII a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

El gran pectoral de Ziwīye es una de las mejores piezas del tesoro. Según R. Ghirshman, la obra debió ser trabajada por un orfebre local, que mezcló temas de procedencia asiria, mesopotámica y urartia. No obstante, la decoración no tiene una ordenación caprichosa, sino organizada en torno a unos árboles estilizados, bien conocidos en relieves asirios. El pectoral era un adorno o símbolo utilizado en Urartu, cuyo valor o significado ignoramos, aunque suponemos ligado a la realeza.



24. Rython

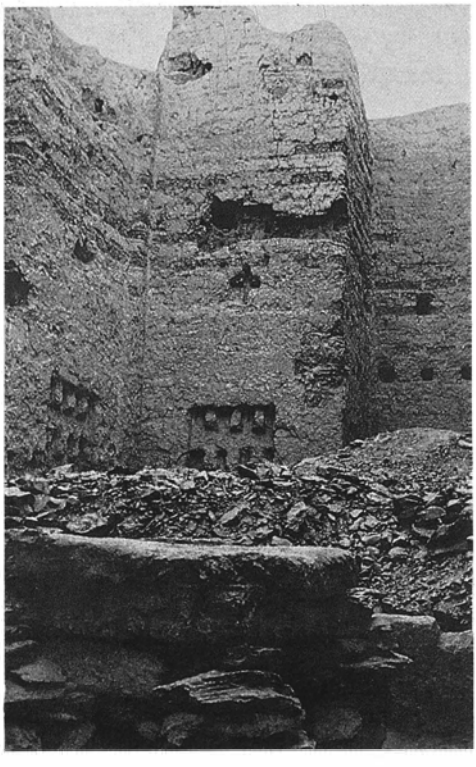
Cerámica. 30 cm de largo. Arte de Mannai. Cerca de Ziwīye. Hacia VIII-VII a. C. Metropolitan Museum, Nueva York.

Procede de un hallazgo ocasional habido en una colina cercana a Ziwīye. Estos vasos, de larga tradición irania, sirvieron para ofrendar bebidas y no, probablemente, como objetos de uso cotidiano, aunque tampoco sería imposible. El recipiente presenta forma de cabeza de gacela, un tema no muy común en este tipo de vasos, con un excelente tratamiento del morro y los labios. La decoración se completaba con pintura, en parte perdida.

25. Templo del fuego

Adobe. 6 m de altura conservados. Cella del templo central. Epoca meda, siglos VIII-VII a. C. Nush-i Yān, cerca de Hamadán, Irán.

Sobre la colina de Nush-i Yan, el equipo de D. Stronach encontró uno de los primeros ejemplos de arquitectura atribuible a la época meda. Se trata de un conjunto de cuatro edificios, el más antiguo de los cuales era éste, construido en adobe y con una planta complicada. La cella, en cuyos muros se había practicado un curioso sistema ornamental, a modo de ventanas ciegas y cruces, disponía a la izquierda de un altar de adobe, sobre el que aún se veía una especie de cuenco semiesférico para el fuego.



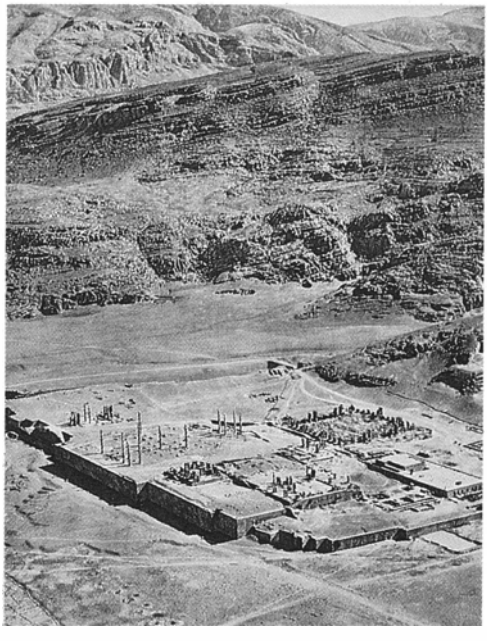
26. Tumba de Ciro

Piedra caliza blanca. Altura total, 10,70 m; altura basamento, 5,15 m. Epoca aqueménida, siglo VI a. C. Pasargada, Irán.

La última morada de Ciro presenta, en su grandiosidad, la misma sencillez que acompañó al fundador del imperio. Originalmente estaba rodeada de un jardín y un muro de adobe. Sobre un estereobato de seis escalones, cada vez menores, se levantó la cámara cubierta con un tejado de enormes losas a dos aguas. La entrada se cerraba con dos puertas, interior y exterior. El trabajo de cantería, de gran perfección, recoge experiencias jonias, pero también urartias.

27. Persépolis

Vista aérea de la terraza. 450 × 270 m de lado y 15 m de altura. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

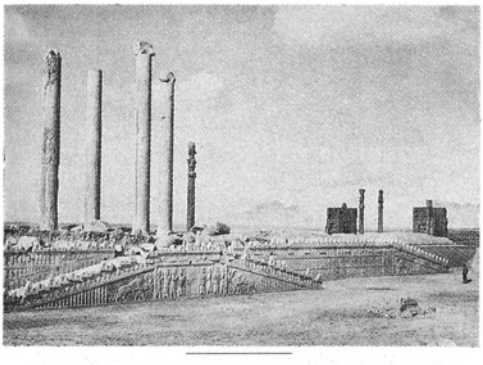


Aunque el proyecto general es obra de Darío, Jerjes y Artajerjes también lo enriquecieron con sus propias construcciones. El acceso se hacía por la escalinata de la izquierda. Allí, una vez en la plataforma, se entraba por los propíleos de Jerjes. Desde el aire, todavía son visibles la gran Apadana, la Sala de las Cien Columnas, el Tripilón y el Palacio de Darío. Es un edificio sin precedentes, aunque los maestros aqueménidas recogían aquí muchas tradiciones y la aportación de los artistas de todo el imperio.

28. Apadana

Columnas de piedra, sala de la Apadana. 19 m de altura. Epoca aqueménida (comenzada por Darío I), finales del s. VI a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

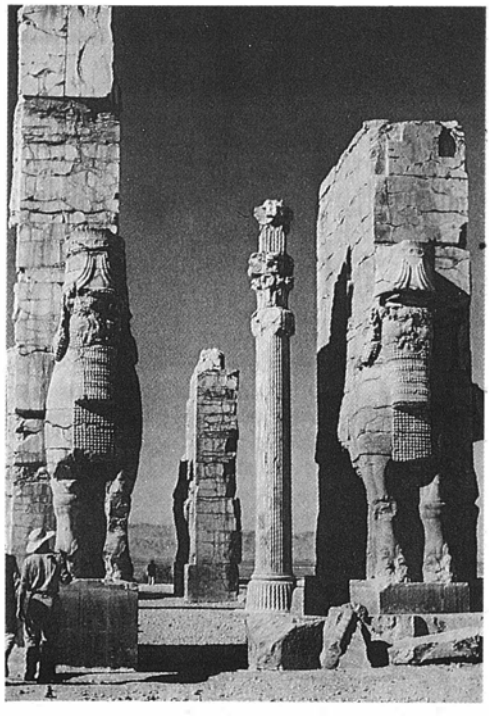
Las salas de columnas, como las apadanas, son resultado de una evolución propia del arte iranio, que hunde sus raíces —en este caso— en precedentes urartios pasados luego a Mannai y la Media. Pero la Apadana de Darío estaba fuera de toda ponderación. Una construcción de 76 m de lado —60 en la sala— cubierta con un techo de vigas de cedro a más de 19 m de altura, sostenidas por 36 gigantescas columnas de 19 m., sin contar las de los pórticos, dotadas de capiteles de prótomos, resulta aún hoy una de las obras más perfectas de la historia del arte.



29. Puerta de los Países

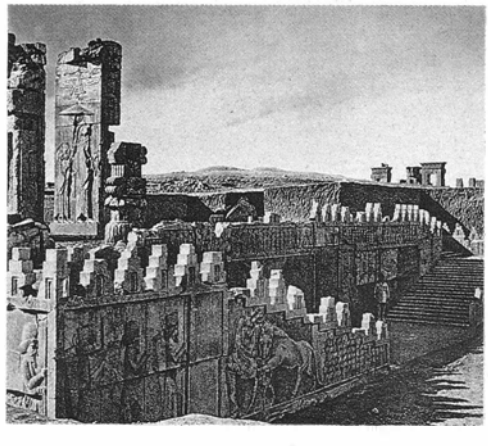
Piedra. 11 m de altura; los toros, 5,50 m. Epoca aqueménida (reinado de Jerjes I), 486-465 a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

Los llamados propíleos de Jerjes eran una construcción de tres puertas, dos de ellas flanqueadas por toros y toros androcéfalos. Se trataba en realidad de una sala con techo apoyado en cuatro columnas y que hacía las veces de distribuidor, encaminando a los visitantes o bien hacia la Apadana, o bien hacia la Sala de las Cien Columnas. Los toros guardianes y los toros androcéfalos en las entradas palatinas son un recuerdo de arte asirio que, por lo general, domina aún el aliento de estas obras en las que, sin embargo, se ha perdido la *quinta* pata asiria.



30. Escalinata

Piedra decorada con relieves. 27 m de fren-



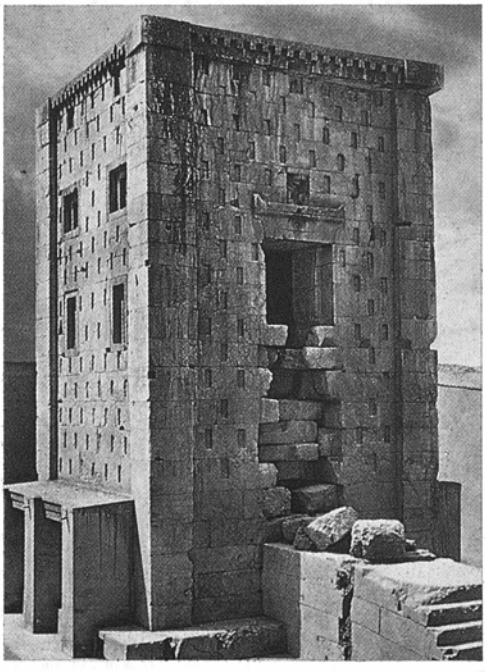
te; 4 m de anchura el escalón. Tripilón, acceso al Palacio Central. Epoca Aqueménida, siglos VI-V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

El Tripilón era un conjunto de tres puertas por las que se accedía al Palacio de Jerjes y al llamado harén. Los relieves representan guardias medos y persas en el exterior, y un cortejo de nobles medos por detrás, en cuya representación se ha dado un punto de movimiento y narración. En las jambas de las puertas de los propíleos se esculpieron las imágenes de Darío y Jerjes en distintas situaciones.

31. Torre

Piedra caliza. 11 m de altura y 7 m de lado en la base. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Naqš-i Rustan, Irán.

Situada enfrente de la tumba de Darío, la función auténtica de la torre todavía es un tema controvertido. El trabajo de cantería fue perfecto, tanto en el ajuste de los sillaros como en la decoración de alvéolos y ventanas ciegas en piedra negra, estas últimas en tres de las cuatro fachadas. La sala interior tenía su pavimento a la altura de la fila inferior de ventanas, por lo que el acceso debía hacerse subiendo la escalinata. Parece que, en su conjunto, el edificio tiene antecedentes en la arquitectura urartia.



32. Relieve

Jamba de una puerta. Piedra. 2,75 m de altura. Epoca aqueménida, siglo VI a. C. Palacio de Ciro en Pasargada, Irán.

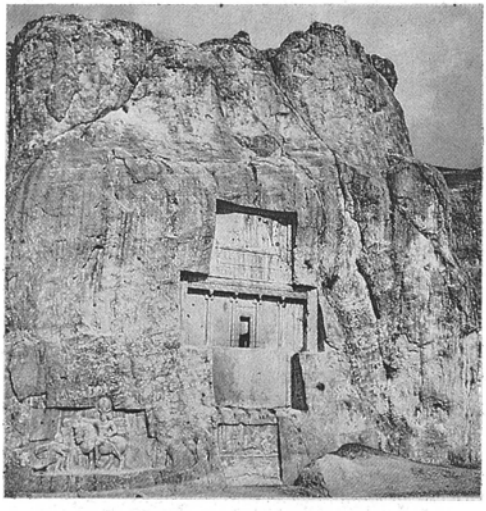
Las puertas del Palacio de Ciro en Pasargada estaban flanqueadas por toros alados —hoy perdidos— y bajorrelieves. Este genio alado es el único conservado. Según R. Ghirshman, lleva un vestido elamita y aparece tocado por una complicada corona que recuerda las tiaras de los Horus egipcios. La inscripción que evocaba a Ciro, descrita por los primeros viajeros, ha desaparecido. Es un relieve que todavía debe mucho a Mesopotamia.

33. Tumba rupestre

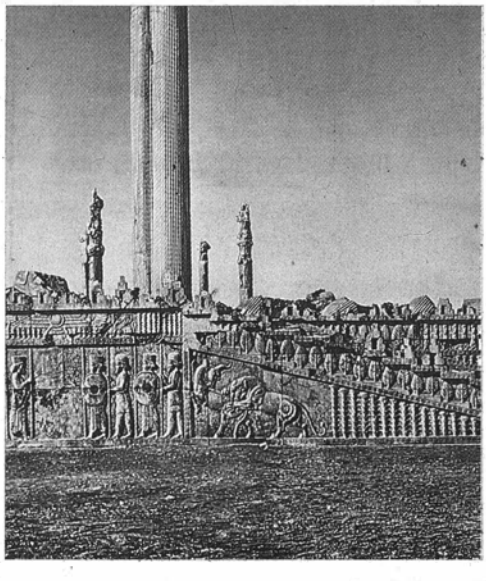
Excavada en la roca. Fachada: 22,50 m de altura. Epoca aqueménida, comienzos siglo

v a. C. Tumba de Darío I. Naqš-i Rustam, Irán.

La idea de excavar sepulcros reales en la roca la tomaron los persas en Urartu. Darío I fue el primero en proyectar así su tumba, creando a la vez el modelo para sus descendientes. Primero se rebajaba un marco en forma de cruz. Luego se esculpía una fachada y se excavaba la cámara, normalmente sencilla y con un techo a dos aguas. Darío, ante Ahura Mazdā, está sostenido por los 28 pueblos sometidos. Las columnas adosadas soportan capiteles con prótomos iguales a los de Persépolis.



34. Relieves de la Apadana, conjunto



Escalinata este de la Apadana. 30 y 80 m de largo de los frentes. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

En el centro del frente anterior, Ahura Mazdā cubre una inscripción real y a ocho guardias, medos y persas. El resto son elementos vegetales y dos leones atacando sendos toros, un motivo de rancia tradición mesopotámica. El segundo frente es de un larguísimo desarrollo. A la izquierda, gentes de todos los países dominados por el Gran Rey. A la derecha, guardias y nobles medopersas, con carros y caballos. Nótese el rigor observado en el orden y la rígida isocefalia.

35. Relieve de la Apadana, detalle

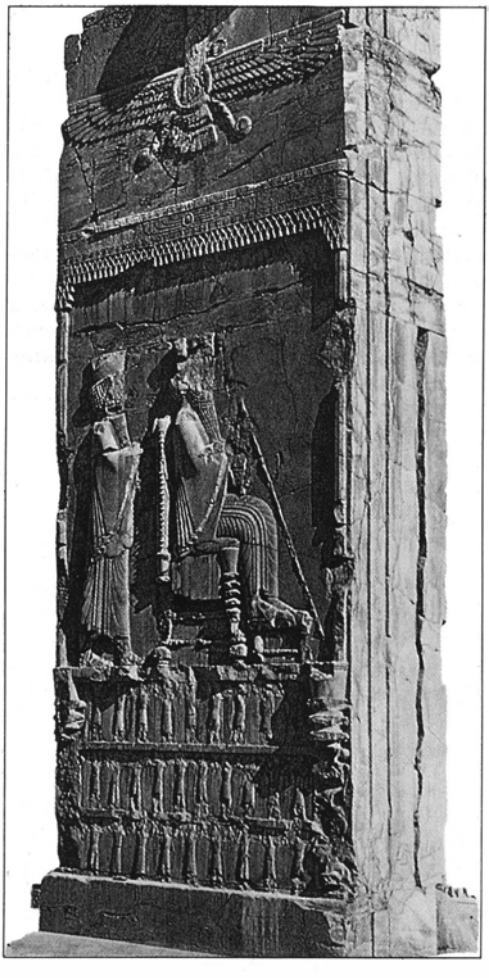
Escalinata este de la Apadana. Epoca Aqueménida, siglos VI-V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

Los escultores tallaron varios registros, separados por cenefas de rosetas y motivos vegetales. En el inferior, guardias persas. Encima, un persa introduce a representantes armenios —según R. Ghirshman— y, encima, los susianos traen como presente un león y sus cachorros. La rigidez que se atribuye al arte persa parece aquí justificada, atendiendo a la solemnidad de la ceremonia. Es de destacar la cabeza del caballo.

36. Darío y Jerjes

Relieve en piedra. 4 m de altura. Puerta del Tripilón. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

Bajo el símbolo de Ahura-Mazdã, el escultor representa el Gran Rey Darío I sentado con los pies apoyados en un escabel. Detrás, Jerjes como príncipe heredero. Ambos están sostenidos por los mismos 28 países sometidos que aparecen en la fachada de la tumba de Darío, en Naqš-i Rustam. El relieve denota ese esfuerzo por crear volúmenes, propio del arte aqueménida.



37. Audiencia de Darío

Relieve en piedra. 4 m de altura. Sala de las Cien Columnas, Puerta Norte. Epoca aqueménida, siglo V a. C. Palacio de Persépolis, Irán.

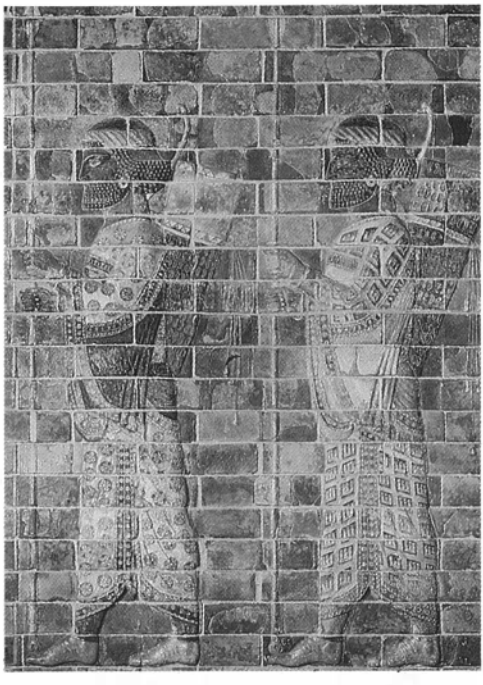
El escultor consiguió aquí, particularmente en la escena superior, uno de los más interesantes relieves. Darío recibe en audiencia a un funcionario o noble medo. Detrás del rey —representado a mayor tamaño que el resto de las figuras— el portador de las armas y un servidor. En los extremos, guardias reales. La escena es prácticamente igual a la de la audiencia de Darío y Jerjes en el Museo de Teherán, que, según F. J. Tristch, es comparable a una de las caras de la tumba de las arpías en Xantos.

38. Friso de los arqueros

Ladrillo moldeado y vidriado. 1,83 m de altura. Originalmente en la Apadana o el palacio de Susa. Epoca aqueménida, siglo V a. C. Museo del Louvre, París.

Aunque los ladrillos vidriados habían sido también utilizados por los asirios, los frisos de ladrillos moldeados y vidriados de Susa tienen su mejor antecedente en Babilonia. De hecho, Darío escribirá que artesanos babilonios se encargaron de los ladrillos de

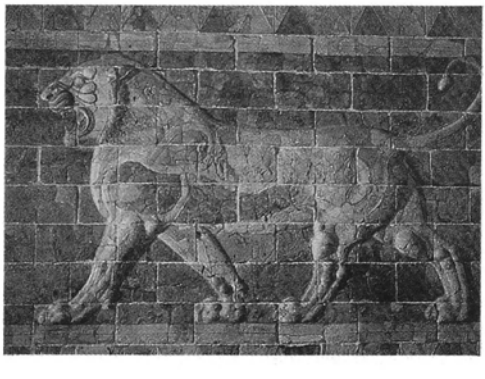
Susa. Este friso de los arqueros persas posee un colorido excepcional. No sólo la riqueza de los trajes, sino también la calidad de la representación y la técnica hacen de éste, con justicia, una de las piezas más famosas del período.



39. Friso del león

Ladrillo moldeado y vidriado. 1,25 m altura del león; 2,25 m de largo. Palacio de Susa. Epoca aqueménida, siglo v a. C. Museo del Louvre, París.

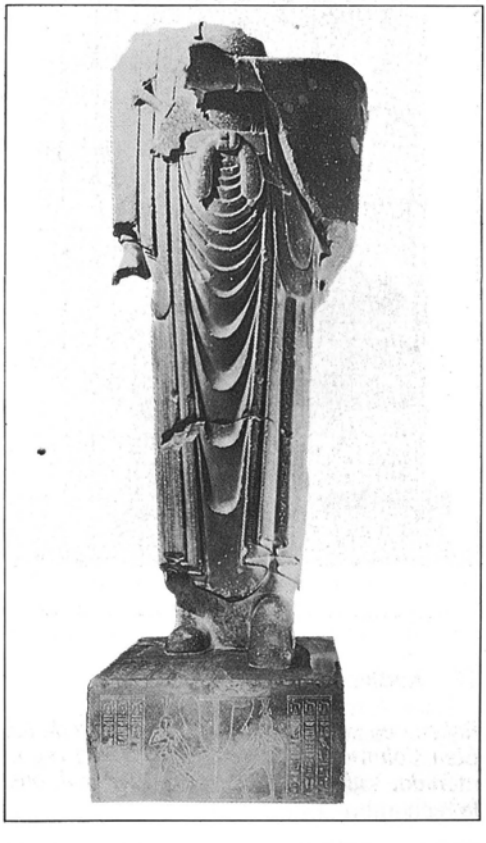
Este es el único fragmento de friso hallado en las excavaciones modernas. Ello permitió situarlo con seguridad en su antiguo contexto espacial. Decoraba —suponemos que junto a otros leones— la fachada norte del primer patio del palacio. Tras el abandono del mismo, un fragmento del muro se abatió sobre el suelo y, de ese modo, el león se conservó hasta hoy. Aunque anclado en los de Babilonia, el león de Susa expresa ya una estética distinta, en la que se percibe un recuerdo asirio.



40. Estatua de Darío

Gres verdoso-grisáceo. 1,95 m de altura. Encontrada en Susa. Puerta de Jerjes. Epoca aqueménida, siglo v a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

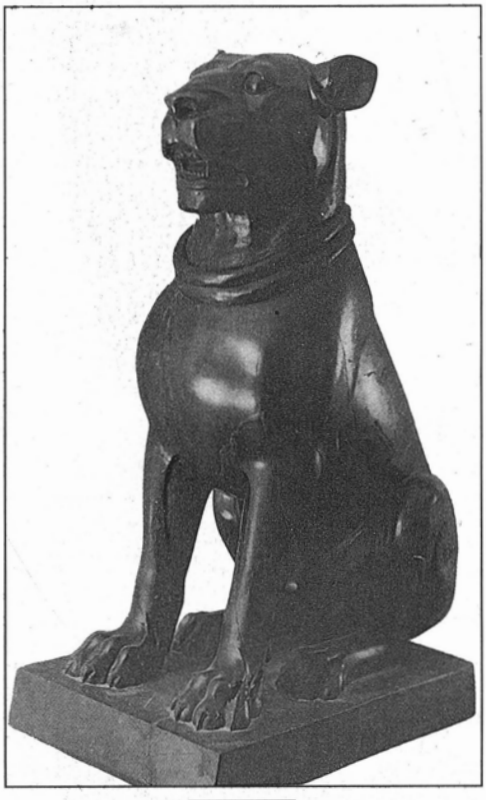
La escultura alcanzaba, originalmente, los 3 m de altura. El artista esculpió todo en un mismo bloque, basa y figura real. El pie adelantado y la postura de los brazos son rasgos egipcios, mientras que la ropa vestida es persa. Junto con otra de la que sólo se hallaron fragmentos, decoraba la fachada interior de la puerta de Jerjes. Debida probablemente a un artista egipcio y destinada a ser vista en Egipto, Jerjes decidió traerla a Susa. En el pedestal, la unión de los dos países al frente. A los lados, los 24 países sometidos.



41. Perro

Piedra negra. 99 cm de altura. Hallado en Persépolis. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

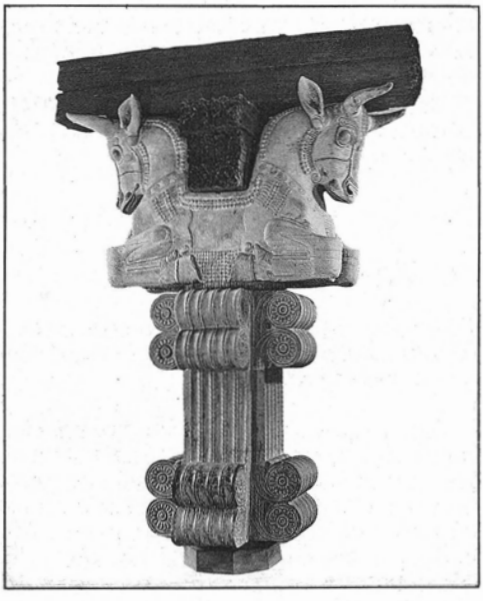
La escultura de bulto redondo es una rareza en el arte aqueménida. Pero más todavía si el tema es animalístico. El escultor ha tallado quizá uno de esos grandes y fuertes perros indios, utilizados por Jerjes en la guerra, según Heródoto (VII, 187), y por otros pueblos iranios del Caspio. La fuerza de las patas y las garras recuerda a los leones cazadores de los relieves de la Apadana, o a los grifos de los capiteles.



42. Capitel

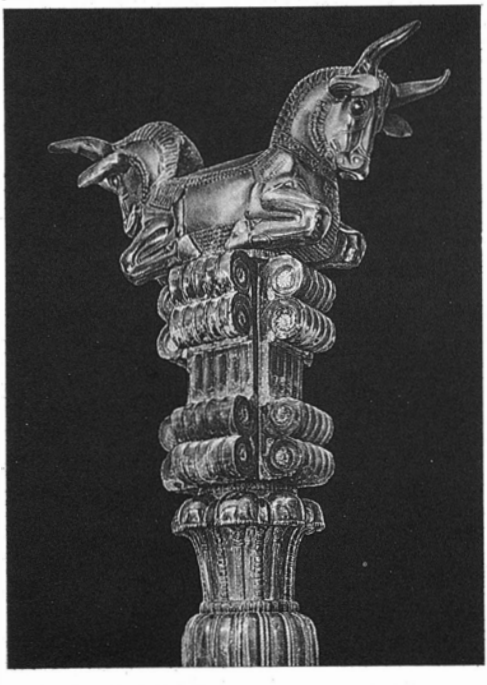
Piedra. 2,32 m de altura; 3,74 m largo. Procede de la Apadana de Susa. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Museo del Louvre, París.

Las columnas de la Apadana de Susa, de fustes estriados y basas cuadradas, eran especialmente bellas. A 20 m de altura sostenían con sus capiteles las vigas de cedro de la techumbre. Estos capiteles, con prótomos de toros muy adornados, se completaban con volutas dobles de indudable aliento jónico. Aunque los toros respiraban aún el estilo asirio-babilonio, en su conjunto el resultado es única y exclusivamente persa.



43. Capitel

Piedra caliza. 3,30 m de largo. Sala de las



Cien Columnas. Epoca Aqueménida, siglo v a. C. Persépolis, Irán.

Los capiteles persas no tenían precedente alguno, aunque incorporaran temas o elementos de distintas tradiciones. Ellos y las columnas de las que forman parte son, como quiere H. Frankfort, el elemento más característico de la arquitectura aqueménida. Los prótomos esculpidos en una sola pieza tenían además la función de acoger con seguridad las grandes vigas de cedro de las que nos habla Darío.

44. Cabeza

Pasta azul. 6,5 cm de altura. Procede de Persépolis. Epoca Aqueménida, siglo v a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Esta pequeña cabecita de un príncipe aqueménida, tocado por la corona almenada, recoge las convenciones del arte persa en el cabello cuidadosamente rizado y en el símbolo real. A pesar del suave gesto esbozado por las comisuras de los labios, R. Ghirshman pensaba que no es un retrato, sino el ideal imaginado para un príncipe. Los ojos debieron estar incrustados, aunque se han perdido. Pero ello no hace desmerecer la agradable sensación que desprende.

45. Rython

Oro. 30 cm de altura. Procede de Hamadán. Epoca aqueménida, siglo v a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Los orfebres medos se distinguían por la calidad de sus trabajos. La actual Hamadán se sitúa en el mismo lugar que la antigua Ecbatana, y es lógico pensar que este maravilloso rhyton se fabricara allí. No obstante, el estilo del mismo y los rasgos del prótomo de león alado son propios del arte aqueménida. El orfebre supo componer con piezas distintas una obra única. La calidad de su trabajo es tal, que las soldaduras apenas son perceptibles.

46. Brazalete

Oro con incrustaciones. 11,5 cm de diáme-

tro. Procede del Tesoro de Oxus. Epoca aqueménida, siglos V-IV a. C. Museo Británico, Londres.

Los persas amaban las joyas de oro. Esta pieza, de procedencia bactriana, está inmersa en el arte de los iranios del mundo aqueménida. El oro puro del brazalete estaba decorado inicialmente con incrustaciones de piedras y esmaltes, hoy perdidos. Los grifos alados enfrentados se ven en los capiteles de Persépolis, pero también merece destacarse que en los relieves de la Apadana, algunos de los emisarios presentan al Gran Rey brazaletes iguales a éste.

47. Cuenco

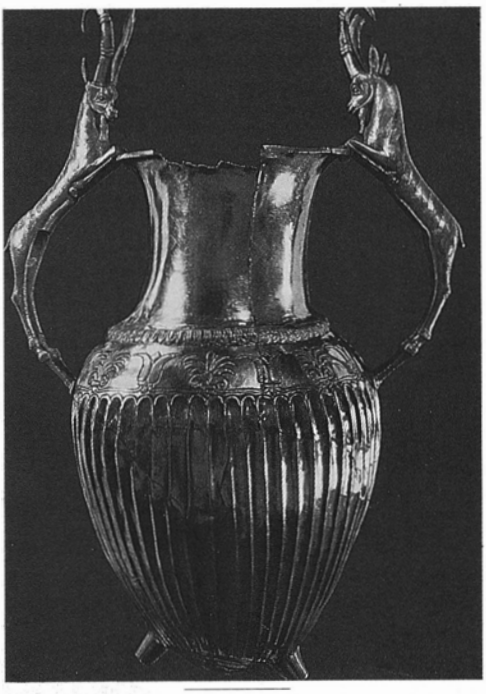
Oro. 16 cm de altura y 20 cm de diámetro. Procede de Hamadán (?). Epoca aqueménida, siglo V a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Los recipientes de metales nobles constituían la vajilla ordinaria de la nobleza aqueménida. Este cuenco de oro, fabricado acaso en Hamadán, es una de las piezas más perfectas producidas por los orfebres aqueménidas. La decoración se ordena desde el fondo interior con una roseta. Desde ella, gallones, capullos invertidos y pistilos parecen sugerir una flor fantástica. En el cuello figura una inscripción trilingüe con el nombre de Jerjes.

48. Jarra de asas

Plata con dorados, 37 cm de altura. Epoca aqueménida, siglos VI-IV a. C. Colección particular, París.

Los artistas iranios se sintieron siempre atraídos por el mundo animal de sus montañas. Cabras, íbices, gacelas y otros ungulados fueron con frecuencia un tema predilecto. En época aqueménida, los orfebres denotaron cierta predilección por adosar a jarras y otros recipientes asas con esa forma. El resultado no podía ser más elegante. Así, esta jarra de plata con palmetas, lotos, cenefa de ovas y asas de íbices doradas, se cuenta entre las más perfectas salidas de los talleres de la época.

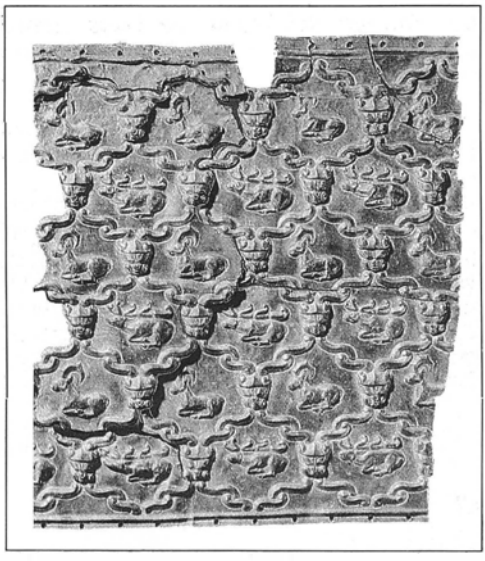


49. Sello cilíndrico

Agata. 3,3 cm de altura. Epoca aqueménida, siglos VI-V a. C. Museo Británico, Londres.

El arte aqueménida proporcionó a la glíptica su último período de esplendor. La rigurosa composición, la finura del tallado y la belleza de las piedras utilizadas convergen en unas verdaderas obras de arte. Bajo el

símbolo de Ahura Mazdã, el rey —probablemente Darío I, pues la inscripción sólo habla de Darío, el Gran Rey—, caza leones desde su carro, un tema que se remonta como poco al arte asirio.



50. Placa

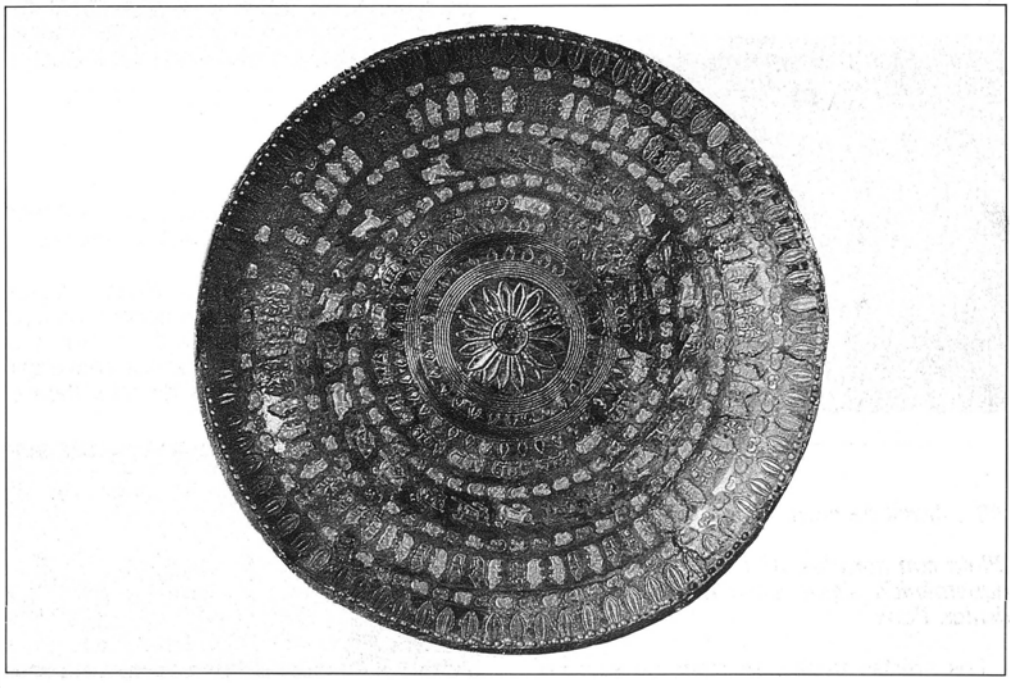
Oro repujado. 16 cm de altura. Tesoro de Ziwīye —aliento escita— siglo VII a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Esta gran placa de cinturón por fuerza nos evoca los más conocidos del mundo urartio. El diseño general —con un borde perforado para fijarlo a la banda de cuero— y la red interior se remontan sin duda al ámbito de Urartu, pero los ciervos e íbices parecen puramente escitas. Y el resultado final también lo es. Estas piezas, producidas quizás por artesanos de la montaña que trabajan al gusto escita o por maestros de la estepa, marcan el nacimiento del arte animalístico.

51. Pátera

Plata con aplicaciones de oro. 30,1 cm de diámetro. Tesoro de Ziwīye —aliento escita— siglo VII a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

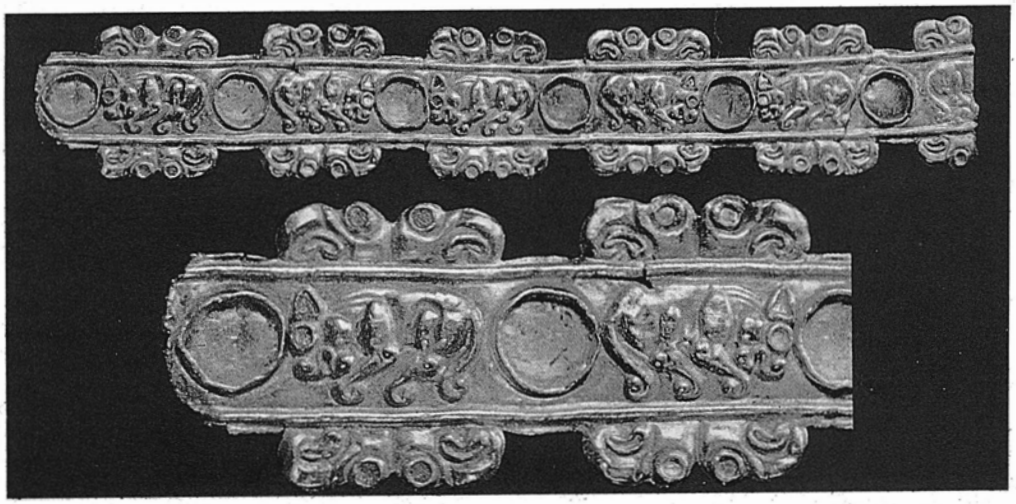
La célebre pátera de Ziwīye es una de las obras maestras del primer arte escita. Técnicamente, la pieza denota una soberbia ejecución, pero en el terreno iconográfico, las calidades se superan. Los felinos, las liebres o los temas vegetales repetidos en las sucesivas cenefas están lejos de resultar monótonos. La vida rápida, nerviosa del arte animalístico escita está ya presente aquí.



52. Placas de cinturón

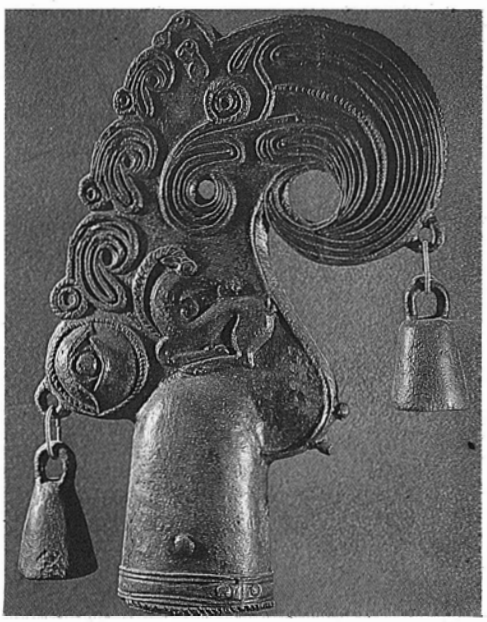
Oro con incrustaciones. 15,5 cm de largo. Tesoro de Ziwiye —aliento escita— siglo VII a. C. University Museum, Filadelfia.

Dice R. Ghirshman que estas placas de cinturón parecen elaboradas por un maestro local al gusto de sus clientes escitas. Pero en los picos de las aves de rapiña, en la fila de los animales misteriosos del centro y en la decoración y técnica del esmalte se señalan las raíces de piezas puramente escitas, como la placa del Kurgan de Kelermes o la de la colección de Pedro el Grande. Fuera o no realizada por un escita, su estética sí lo es.



53. Remates

Bronce. 26 × 18 cm. Cultura de los Escitas, siglo V a. C. Kurgan de Ulski, Kuban. Museo del Ermitage, Leningrado.



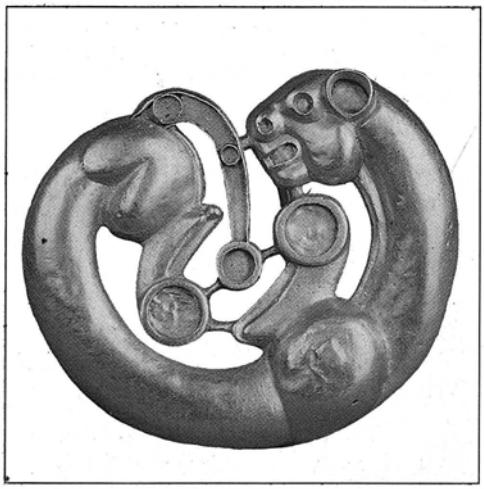
Los remates de bronce con figura de animal tienen una larga tradición en la estepa. Los más antiguos se remontan a Maykop, en el III milenio por lo menos, y denotan parentesco con los hallados en la Alaca anatolia. B. Brentjes ve en esta pieza un cierto aire siberiano. El pájaro estilizado hasta lo inverosímil es la forma exterior. Pero dentro, su pico parece otra ave y, debajo, un íbice en la ya conocida postura. Según K. Jettmar, los bronces del Kuban son un esfuerzo por volver a las esencias puras de la estepa.

54. Placa

Oro. 10,9 × 9,3 cm. Cultura de los Sakkas, siglos V-IV a. C. Colección Siberiana de Pedro el Grande. Museo del Ermitage, Leningrado.

La curvatura dada al cuerpo de este felino, convertido en un círculo, es una de las deformaciones estéticas propias del mundo escita. La figura se adornaba con esmaltes, hoy perdidos, incrustados en los campos creados al efecto en el extremo de las patas, cola, oreja, boca, morro y ojo. El tipo de animal y la técnica del esmalte recuerdan mucho al mundo de Ziwiye. En uno y otro

caso, el motivo del animal representado es una muestra obvia del uso decorativo de la imagen en la estética escita.



55. Placa de cinturón

Oro. 15,2 × 12,1 cm. Cultura de los Sakkas, siglos V-IV a. C. Colección Siberiana de Pedro el Grande. Museo del Ermitage, Leningrado.

Es una de las rarísimas piezas del mundo de los sakkas en las que se unen dos elementos no muy comunes: la representación realista de una escena y la intervención de seres humanos. Un hombre y una mujer sentados bajo un árbol asisten a un guerrero. Del árbol cuelga el típico estuche escita, con su arco y sus flechas. Dice M. P. Zavitukhina que la escena podría pertenecer al mundo épico de los sakkas; la resurrección de un guerrero muerto por su esposa y su camarada. Los arneses del caballo recuerdan a los hallados en Pazyrik. Pero también el árbol y el tocado de la mujer parecen tener algún papel ligado a la divinidad.

56. Remate

Madera; cornamenta de cuero primitivamente revestida de oro. 14 cm de altura. Cultura del Altai, Pazyrik, túmulo 2. Siglo V a. C. Museo del Ermitage, Leningrado.

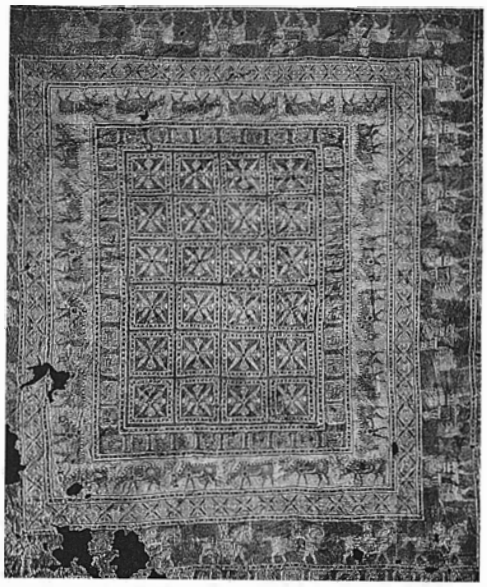
Este remate de madera tallada con tanto vigor como realismo, parece llevarnos al mismo terreno funcional y simbólico que los bronces del lejano Kuban. En el Kurgan 2 se encontraron varios ciervos semejantes. En la base, restos de hierro evocaban su uso como remates de algo. La talla es excelente y las proporciones correctas. El animal está representado en plena berrea, y sólo la cornamenta de cuero sobredorado se exageró deliberadamente.

57. Tapiz

Lana. 1,90 × 2 m. Cultura del Altai Pazyrik, túmulo 5. Siglo V a. C. Museo del Ermitage, Leningrado.

En el Kurgan 5 se encontró este tapiz de nudo que la mayoría de los autores, como R. Ghirshman, suponen de manufactura aqueménida. Un centro de estrellas rodeado por cenefas de grifos, ciervos, estrellas y jinetes traduce en sus rojos, blancos, amarillos y negros un ambiente bien conocido. Procesiones en las que vemos recuerdos de

Persépolis. O estrellas del lejano Luristán. Según K. Jettmar, el tapiz debió servir en juegos o ritos de adivinación.

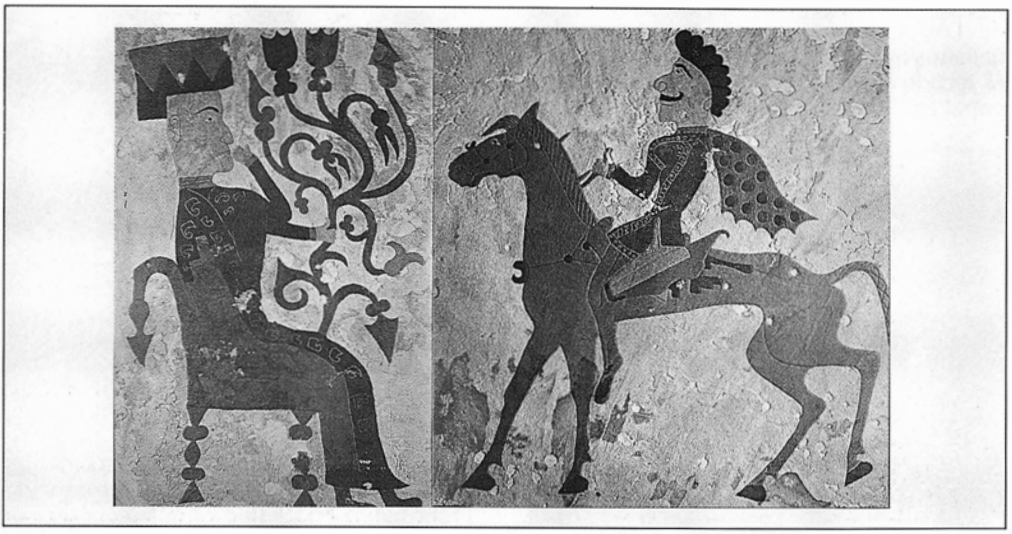


58. Templo

Piedra caliza. 25 m de altura. Conjunto Principal de Templos del témenos. Epoca parta, siglo II d. C. Hatra, provincia de Nínive, Iraq.

El témenos de Hatra es uno de los conjuntos religiosos más bellos y mejor conservados de la antigüedad. El edificio principal, formado por una serie de iwanes sucesivos, con bóvedas de piedra a gran altura, es una maravilla de la técnica arquitectónica de la época parta. En el proyecto convergen otras influencias, sin duda ligadas al mundo clásico, pero el conjunto responde más a la estética de la cultura que estudiamos. Una rica ornamentación escultórica completaría su impresionante aspecto.

59. Tapiz



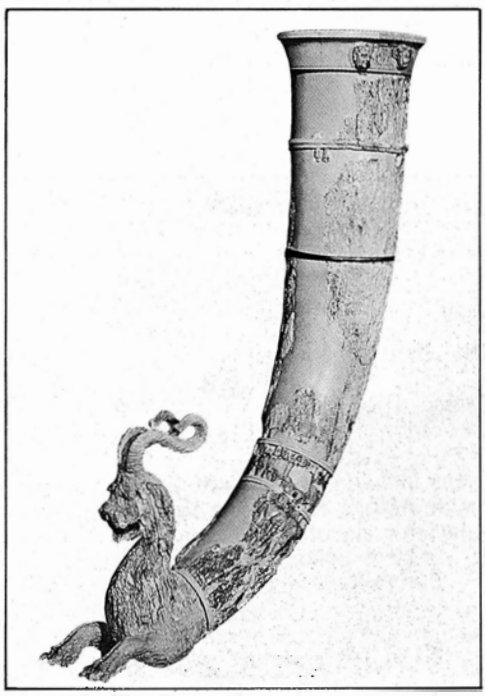
Fieltro. 4,5 × 6,5 m. Cultura del Altai Pazyrik, túmulo 5. Siglo V a. C. Museo del Ermitage, Leningrado.

El artista escita compuso aquí con fieltro recortado y pintado una escena que se repite en los tapices de lana. Sus grandes dimensiones sorprenden. Señala K. Jettmar que tanto temática como funcionalmente debía jugar un papel en el ritual fúnebre. El árbol y el tocado de la figura sentada recuerdan al que veíamos en la placa de oro de la colección de Pedro el Grande. El tipo físico del guerrero también. Junto a su muslo izquierdo cuelga el estuche escita con el arco y las flechas.

60. Rython

Marfil. 35 cm de largo. En la Tesorería Real de Nisa. Epoca parta, siglos II-I a. C. Museo del Ermitage, Leningrado.

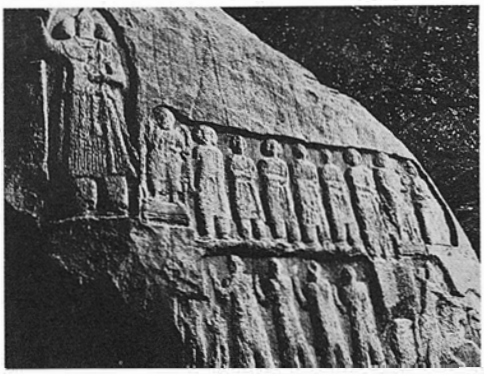
En la Tesorería Real se encontraron diferentes rhyta de lujo realizados en marfil. Aunque muy destruidos, resulta perceptible la presencia de corrientes helenísticas —frisos mitológicos—, partas —la orla de cabezas en borde—, y centroasiáticas —incrustación de piedras de llamativos colores—, sin que por ello la obra resulte discordante. El prótomos del pie representa un animal fantástico cuyas alas se han perdido.



61. Relieve

Tallado rupestre. Epoca parta. Hacia 200 d. C. Tang-i Sarvak, Irán.

Los relieves rupestres de la época parta parecen muy inferiores a la escultura. No obstante, el intento evidente era acercarse a las tradiciones aqueménidas. Un príncipe de la Elymaida parta, vasallo del Gran Rey, mandó esculpir todo un ciclo dedicado a sus actividades en el combate, la corte o las relaciones políticas. La rigidez y el ordenancismo sólo son superados en el jinete acorazado, en el que el artista supo imprimir movimiento. Se trata de un precedente claro del relieve sasánida de victoria.



62. Estatua de príncipe

Bronce. 1,92 m de altura. Epoca parta, Shami, siglo II a. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Fue encontrada entre las ruinas de un pequeño templo o capilla funeraria de la Elymaida. Según A. Godard, la cabeza y el cuerpo fueron modelados y fundidos por artistas distintos y, probablemente, en lugares diferentes. Hay una evidente potencia estática, no sólo por el tamaño de la obra y la solidez del asiento. Los detalles del rostro recuerdan lo mejor de la escultura de la época parta.

63. El rey Sanatruq II

Mármol, 2,20 m de altura. Epoca parta, Hatra, Templo IX, siglos I-II d. C. Iraq Museum, Bagdad.

Quizá se trate de la mejor escultura real del taller que surtía al palacio de Hatra. El artista demuestra un buen manejo de las herramientas del oficio, con inclusión del taladro. El detalle de la reproducción de los bordados del traje y los pantalones del rey —círculos secantes, como en los estucos del lejano palacio de Kūh-i Kkwāya—, el cinturón de orfebrería y el esfuerzo por individualizar un retrato, pese a la irreal espiritualización alargada del rostro y la figura, otorgan al personaje la solemnidad buscada.

64. Cabeza

Caliza, 26 cm de altura. Epoca parta, Susa, siglos I-III d. C. Museo del Louvre, París.

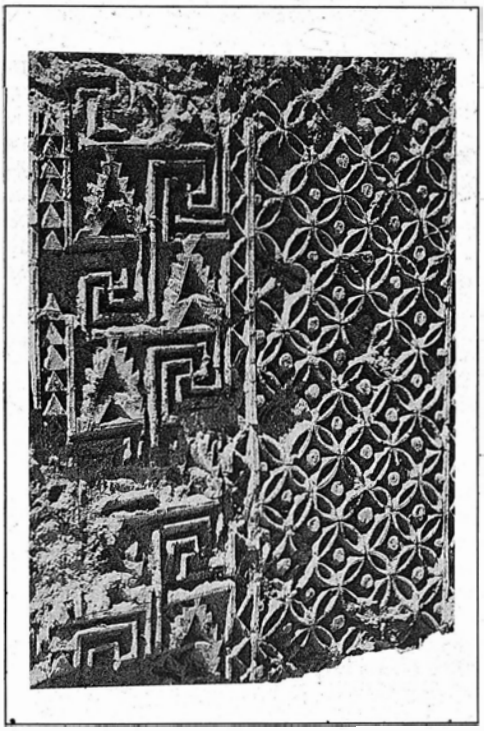
Nos encontramos ante una de las más interesantes cabezas del repertorio escultórico de los artistas de época parta. Según R. Ghirshman debió pertenecer a una estatua de tamaño normal, hoy desaparecida. Los rasgos del rostro, los detalles del cabello y la barba, groseramente esculpidos en opinión de P. Amiet, no ocultan el inconfundible estilo de una época, sacado de la piedra mediante una técnica de incisión.

65. Panel decorativo

Estuco. Epoca parta, Palacio de la isla del lago Hāmūn, siglo I d. C. Kūh-i Khwāya, Irán.

Las fachadas de algunos palacios, como los de Aššur y Kūh-i Khawāya por ejemplo, estuvieron decorados con paneles de estuco de gran belleza que, como sugiere R. Ghirshman, consiguen efectos de bordado. Los paneles de este remoto palacio del Sistán iranio incorporan temas decorativos muy típicos en el arte de la ornamentación: meandros cruzados —que semejan esvásti-

cas—, merlones de tipo oriental y aros secantes. Al jugar con la luz y la sombra, la impresión visual es sorprendente.



66. Rostro varonil

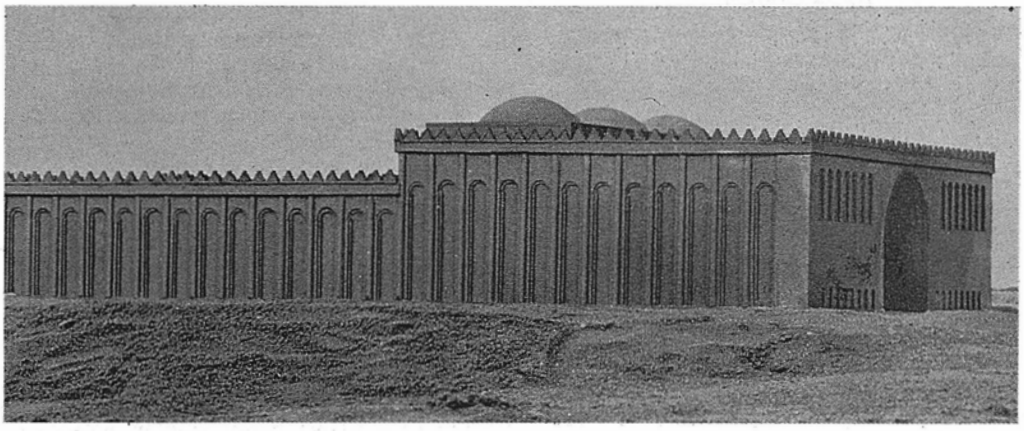
Pintura al fresco (destruido). Epoca parta, Palacio de la isla del lago Hāmūn, siglo I d. C. Kuh-i Khwāya, Irán.

Destruidos hace tiempo, los frescos de Kūh-i Khwāya son conocidos hoy gracias a la publicación que E. Herzfeld dejara sobre los estudios que allí realizó. La concepción de este retrato masculino es oriental, con su cabeza de perfil y el torso de frente. La técnica de representación era también muy antigua. Se iniciaba con un neto silueteado en negro, tras lo cual se prodigaba el color. Los toques en negro se encargaban después de resaltar los detalles.

67. Palacio de Fīrūzābād

Mampostería y estucos. 104 m de largo × 55 de ancho. Epoca sasánida, siglo III d. C. Fīrūzābād, Irán.

Con ciertas influencias de la arquitectura parta, patentes en la solución dada a la fachada con su iwan central, el palacio de Fīrūzābād es el primer edificio importante de la arquitectura sasánida. Las cúpulas y las bóvedas de medio cañón, los revestimientos de estuco, las molduras de tradición aqueménida en el interior y la división planimétrica en dos áreas funcionalmente separadas, son los rasgos más destacados de este palacio. En su planta se recogen ya los posteriores desarrollos de la arquitectura sasánida.



68. Fachada del Palacio de Ctesifonte

Ladrillo y estucos. 28,40 m altura de la bóveda, 25,5 m de ancho y 49,75 m de profundidad en el iwan. Epoca sasánida, siglo III d. C. Ctesifonte, Iraq.

Probablemente sea éste el edificio emblemático de la arquitectura sasánida, y una de las ruinas más impresionantes legadas por la antigüedad. Šāpūr lo construyó según modelo parto en fachada y planta para el ala del iwan, pero el desarrollo colosal de sus proporciones, la decoración estucada hoy perdida y la dotación mobiliaria interior respondieron al gusto y a las capacidades propias de la nueva época. Según parece, justo enfrente se levantaba otro iwan semejante, del que quedan apenas algunos indicios.

69. Investidura de Ardašir I

Piedra. 4,20 × 6,65 m. Epoca sasánida, siglo III d. C. Naqš-i Rustam, Irán.

Los temas de investidura eran asunto obligado en los relieves reales. Se trataba de confirmar el valor divino de la realeza, conferida por Ahura Mazdā. Ambos protagonistas, el dios y el rey, forman aquí un conjunto heráldico en las mejores tradiciones del arte oriental antiguo. La talla de altorrelieve proporciona volúmenes y masas hasta entonces desconocidos. Bajo los cascos del caballo del rey, el artista situó el cadáver de Artabano, el rey parto derrotado. Bajo los del dios, Arimán.

70. Combate de Hurmazd II

Piedra. 7 × 3,50 m. Epoca sasánida, comienzos del siglo IV d. C. Naqš-i Rustam, Irán.

Las escenas sasánidas de combates a caballo derivan de la iconografía arsácida. Desde Ardašir, el tema fue muy estimado, cultivándolo varios monarcas. Según R. Ghirshman, el relieve de Hurmazd II se aleja ya un poco de la realidad. Su caballo galopa como si volara, el traje del rey, su acompañante y el enemigo desmontado carece casi de detalle alguno, pero el modelado resulta todavía vigoroso.

71. Escultura de Šāpūr

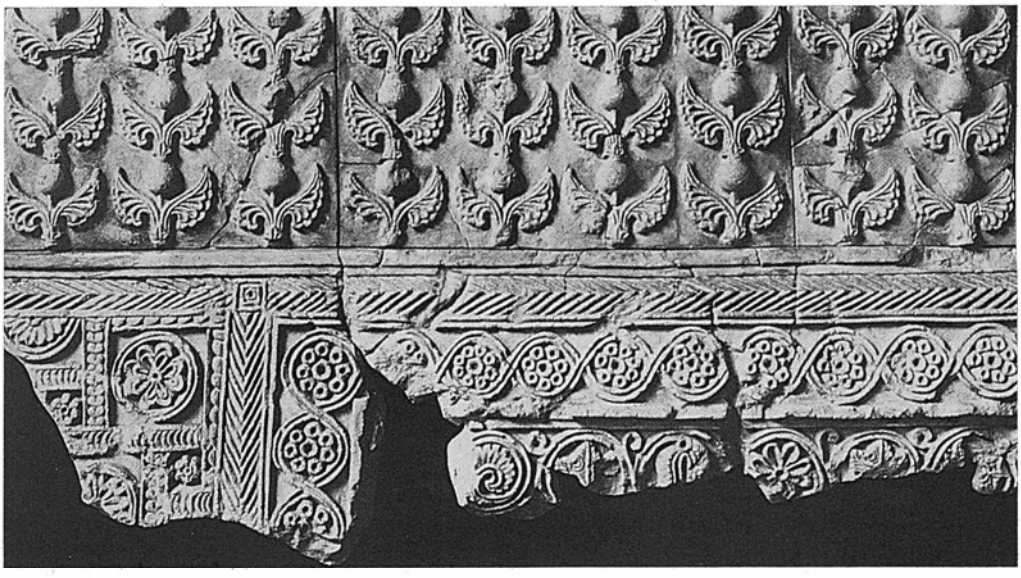
Piedra. 8 m de altura. Epoca sasánida, siglo III d. C. Gruta de Mudan, Bīšapūr, Irán.

En un lugar cercano a Bīšāpūr y dentro de una cueva, se encontró esta estatua colosal de Šāpūr, tallada en un pilar natural. El artista quiso resaltar los músculos y los vestidos del rey, y de hecho consiguió un cierto resultado. Pero de todos modos, la obra resulta algo fría y distante, tal vez como correspondería representar al gran rey en lo que pudo haber sido su última morada.

72. Triunfo de Šāpūr I

Piedra. 4,60 × 12,40. Epoca sasánida, siglo II d. C. Bīšāpūr, Irán.

Es uno de los más curiosos relieves de la serie mandada tallar por Šāpūr I. En el centro, el rey a caballo sujeta la mano derecha de Valeriano, mientras los cascos de su caballo pisotean el cuerpo de Gordiano III. Delante, Filipo el Arabe de rodillas y dos dignatarios persas. Un genio infantil le trae la corona. A los lados, dos y cinco registros con guerreros y nobles a caballo y a pie. Las ropas y los cuerpos, en general, son mucho más realistas. El caballo del rey es una obra maestra del modelado.



73. Decoración mural

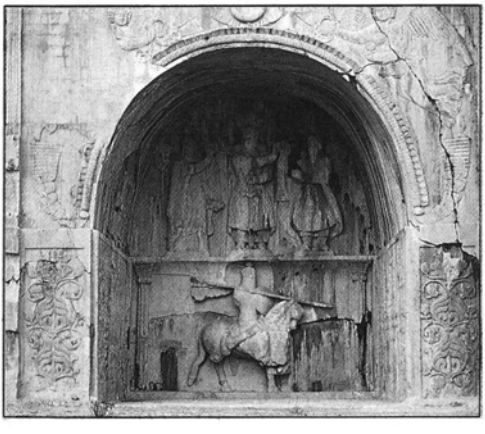
Estuco. 80 × 143 cm. Epoca Sasánida, Nizamabad. Siglos III-IV d. C. Islamisches Museum, Berlín, Alemania.

La calidad de los estucos sasánidas es proverbial. Este gran fragmento conservado en Berlín recoge uno de los motivos típicos de la ornamentación del período: el fruto de la granada. Cierto que, como dice K. Erdmann, se trata de un elemento barato, ligero y fácil de trabajar, pero en absoluto irrelevante. Como él mismo añade, debemos a los sasánidas la potenciación de todas las posibilidades de este hermoso elemento ornamental.

74. Iwan y relieves

Piedra. 8 × 5,40 m. Epoca sasánida, siglos V-VI d. C. Taq-i Bostan, Irán.

Los relieves situados al fondo del iwan de Taq-i Bostan se atribuyen a reyes distintos, desde Peroz a Khusrau II. En cualquier caso es una obra tardía donde la influencia clásica se manifiesta en las pilastras y las dos victorias. Dentro, un rey es investido por Ahura Mazdā y Anahita. Debajo, una sorprendente estatua ecuestre de un rey que va totalmente armado. El escultor presta un cuidadoso detalle a la armadura de malla, el casco y los arneses.



75. Plato decorado

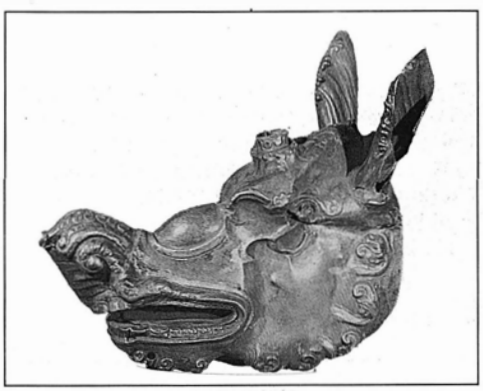
Plata. 28,5 cm de diámetro y 6 de altura. Epoca sasánida, siglo IV d. C. Museo Arqueológico, Teherán.

Dice R. Ghirshman al comentar esta pieza realizada en plata, con trabajo de incisión y cincelado, que la caza victoriosa de la fiera era un privilegio real. Un rey dispara al estilo parto contra un león. Su caballo salta sobre otro ya abatido y agonizante. El tema, que se repite con frecuencia en la ornamentación de estas obras, es de notable viveza. El traje del monarca, la postura de sus piernas y el movimiento del caballo recuerdan la iconografía de los relieves en piedra.

76. Cabeza fantástica

Plata dorada. 60 cm largo. Epoca sasánida, siglo V d. C. Museo del Ermitage, Leningrado.

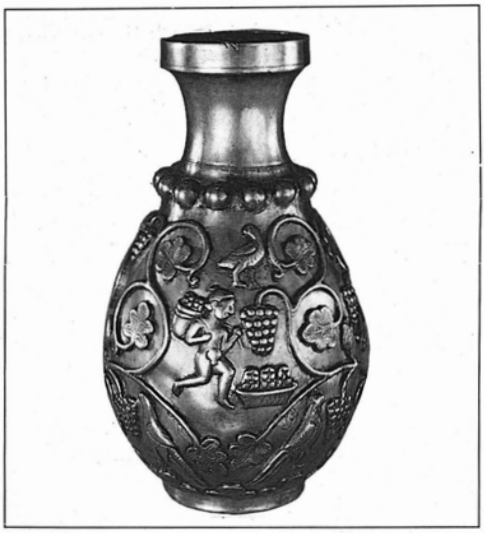
El Asia Central soviética ha proporcionado una gran cantidad de piezas de orfebrería sasánida. Esta cabeza extraña, probablemente de Sinmurg, es uno de los trabajos más curiosos de los artesanos de la época. Su destino se nos escapa. No se trataba de un rhyton; acaso fuera parte de un grupo ornamental.



77. Jarro

Plata. 18,5 cm altura. Epoca sasánida, siglos V-VI d. C. Museo Británico, Londres.

Junto con los platos decorados con escenas de caza, las jarras de plata con una iconografía intrascendente merecieron el interés de la nobleza sasánida. La vid aparece con frecuencia en la ornamentación. Puede que su reiteración signifique algo más que un tema agradable.



78. Fragmento de tejido

Seda. Círculo: 37 cm de diámetro. Epoca sasánida. Siglos VI-VII d. C. Museo de Artes Decorativas, París.

Como en otras artes, los maestros tejedores sasánidas incorporaron a sus creaciones una iconografía en parte mítica. Este animal fantástico con cabeza de perro y alas, que aparece aquí dentro de un círculo, es el tema dominante en este finísimo tejido. Dice

A. Godard que en Taq-i Bostam, el monarca esculpido lleva un traje decorado con el mismo tema. La imagen salvaje de la fiera está perfectamente integrada en los tonos verdes y amarillos del tejido.

79. Moneda

Oro. 27 mm de diámetro. Epoca sasánida, reinado de Šāpūr II, (309-379). Museo Británico, Londres.

Las acuñaciones de los primeros siglos del Imperio sasánida destacan por su calidad y por la belleza del trabajo. En esta moneda áurea de Šāpūr se reúnen los mejores elementos: un tipo con la imagen del rey en cuidadoso dibujo, con todos los detalles posibles del rostro y la corona; una clara leyenda en pahlevi sasánida y una gráfila de factura excelente.

80. Camafeo de Šāpūr I y Valeriano

Sardónice. 10,3 cm de diámetro mayor. Epoca sasánida, siglo IV d. C. Biblioteca Nacional, París.

La sardónice es un ágata que se presta especialmente al arte del camafeo. El artista eligió ésta, cuyas capas marrón oscuro, blanquecino y rojizo, talló cuidadosamente. Aunque la técnica y el gusto por los camafeos es grecorromana, los tipos de los reyes, con sus torsos de frente y pies caídos, o el galope irreal de los caballos, resulta propiamente iranio o, al menos, adaptado al gusto iranio. R. Ghirshman ve aquí la mano de un artesano sasánida.

Cronología

	DE LOS ORÍGENES AL FINAL DEL ELAM	LOS PUEBLOS DE LAS MONTAÑAS	MEDOS Y PERSAS	LOS PUEBLOS DE LA ESTEPA	LOS PARTOS	LOS SASÁNIDAS
4000	PLATAFORMA DE SUSA CERÁMICA SUSA I ESCRITURA EN SUSA YAHYA ANŠAN Y SISTAN					
3000	INFL. MESOPOTÁMICA CULTURA LUT ARQUIT. MONUMENTAL EN TURAN					
2000	SUSA: TUMBAS ABOVEDA. CABEZAS PINTADAS DUR UNTAŠ. TEMPLOS NAPIRAŠU	TUMBAS DE MARLIK SIALK B. CERÁMICA	(?) INDO-IRANIZACIÓN	DOMINIO CIMERIO		
1000		BRONCES LURISTÁN CUENCO HASANLU	MESETA	TRIBU REAL ESCITA		
900		URARTU ARQUITECTURA MANEA		CIMERIOS Y ESCISTAS EN ORIENTE PRÓXIMO		
800	PERSAS EN U FARS	FORTALEZAS URARTIAS BRONCES URARTIAS	COMPLEJO NUŠI-YAN			
700	DESTRUCCIÓN SUSA	PINTURAS URARTIAS	CIUDADELA GODINTEPE	NACE EL ESTILO ANIMALÍSTICO		
600		DESTRUCCIÓN URARTU	PALACIO PASARGADA PERSÉPOLIS TUMBAS DARÍO Y SUCESORES	TESORO DE ZIWIYE MADUREZ DE ESTILO LITOÏ Y KELER ES BRONCES DEL KUBAN		
500				KURGAN DE PAZRYK SÁRMATAS		
400			ALEJANDRO Y LOS SELÉUCIDAS		EMIGRACIÓN PARNI OCUPACIÓN PARTHAVA FUNDACIÓN NISA	
300						
200			[171]		MITRÍDATES CONQUISTA EL IMDERO EMBAJADA HAN	
100					ESTUCOS Y PINTURAS KUH-I KWAYA TEMPLOS HATRA	
200					RELIEVES TA G-I SAWLA	CASA DE SASAN
300				224	ARTABANO DEPUESTO POR ARDASIR	PALACIO FIRUZABAD FUNDACIÓN IMPERIO PALACIO CTESIFONTE RELIEVES NAQŠ-I RUSTAN
400						CAMAFEO SAPURI IWAN Y RELIEVES TAQ-I BOSTAM
500						
600 636						QADISIYA